

Министерство образования и науки Российской Федерации Федеральное
государственное бюджетное образовательное учреждение высшего
образования

«Уральский государственный педагогический университет»

Институт музыкального и художественного образования

Кафедра художественного образования

**ТЕХНОЛОГИЯ СОЗДАНИЯ СЕРИИ ЧЕРНО-БЕЛЫХ ГРАФИЧНЫХ
ФОТОПОРТРЕТОВ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ПЛАСТИКИ ЧЕЛОВЕКА**

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа
допущена к защите Зав.
кафедрой

Руководитель ОПОП

Исполнитель:

Матушкина Ксения Юрьевна,
обучающийся БИ-41 группы

Научный руководитель: Рогожкин
Сергей Борисович, доцент
кафедры художественного
образования

Екатеринбург 2017

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ СОЗДАНИЯ СЕРИИ ЧЕРНО-БЕЛЫХ ГРАФИЧНЫХ ФОТОПОРТРЕТОВ.....	7
1.1. Исторические аспекты возникновения и развития черно-белой постановочной фотографии.....	7
1.2. Анализ и характеристика работ советских и зарубежных фотографов - мастеров чёрно-белой фотографии.....	14
ГЛАВА 2. ТЕХНОЛОГИЯ СЪЁМКИ СЕРИИ ЧЁРНО-БЕЛЫХ ГРАФИЧНЫХ ФОТОПОРТРЕТОВ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ПЛАСТИКИ ЧЕЛОВЕКА.....	52
2.1. Описание съёмочного процесса работы с моделями.....	52
2.2. Общие правила и рекомендации к съёмке портретов в движении.....	60
2.3. Обоснование выбранной колористики и формата фотографий	63
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	65
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....	67
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	69

ВВЕДЕНИЕ

В наш информационный век современное общество не перестает совершенствоваться, внедрять новые технологии во все сферы жизни – от сферы образования и науки до сферы бытовых услуг и производства. На смену старым, отжившим механизмам, технологиям приходят новые, более совершенные, которые с каждым разом упрощают нашу жизнь, исключают как таковой человеческий труд, заменяя его на машинный.

Начинается расцвет эры цифрового искусства, т.е. искусства медиа, компьютерной графики, сетевых инсталляций. Особенностью данного феномена является перенесение шедевров традиционных видов искусств в электронную среду, где они могут видоизменяться, принимать другие формы, или же создание абсолютно новых произведений искусства, способных существовать лишь в электронной среде.

Цифровое искусство внесло свои коррективы и в фотографию. Традиционная фотография постепенно отходит на второй план, лидирующие позиции занимают цифровые зеркальные камеры, графические редакторы, экшн-камеры, квадрокоптеры и пр. Эстетическая ценность фотографии сильно ослабевает: современному фотографу важно не содержание, а форма. А именно - количество обработки, резкость, красивое боке, необычные эффекты, созданные при помощи графических редакторов, яркие, насыщенные цвета. Призовые места в конкурсах по фотографии часто занимают не те снимки, что обладают художественной ценностью, а те, что досконально обработаны в Photoshop, сняты на дорогую камеру, понятны «обывательскому глазу».

Но чем шире распространяется массовое искусство, или скорее «засоряет» человеческий разум, киберпространство или просторы интернета, тем сильнее мы начинаем ценить классическое искусство.

Например, рассмотрим искусство танца. С каждым днём танцы развиваются в самых различных направлениях – проводятся баттлы, появляются новые жанры танцев (контемп, модерн, хаус), открываются многочисленные танцевальные школы. Но, несмотря ни на что, классическая школа танцев, балет, остаётся неизменной и, значит, не умаляет собственной ценности.

Также дела обстоят и с фотографией. Ввиду актуальности данной тенденции в современном обществе, в последние годы усиливается интерес к черно-белой фотографии – искусству советской эпохи, которое возникло и пользовалось популярностью в 50-60 е гг. XX века. Причиной подобного явления стал бурный интерес фотографов к черно-белой плёночной фотографии как к искусству в целом, а также к процессам проявки и печати, уникальным в своём роде.

Сегодня современные фотографы в своих работах пытаются добиться эффекта «плёнки» – шероховатостей, «шума», нерезкости и т.п. за счёт обработки цифровых фото в компьютерных фоторедакторах. Но сравнивать обработанную цифровую фотографию и фотографию, снятую на «плёнку» просто неправильно. «Плёнка» – это живой, фактурный материал, передающий саму суть фотографии через процесс съёмки, проявки и конечного бумажного носителя, «настоящей фотографии как она есть».

Значимость темы данной выпускной квалификационной работы объясняется восприятием фотографии как одного из видов современного искусства, а также повышенным интересом людей фотографической среды к плёночной чёрно-белой фотографии, процессу проявки и печати снимков, а среди хореографов- интересом к балетному танцу.

Поэтому в данной дипломной работе мы попытались объединить и возродить два классических жанра разных видов искусств – черно-белую фотографию и балет, усилить к ним интерес современной публики, а также

вспомнить и приобщиться к истокам традиционного искусства с помощью современного.

Цель художественно-творческого проекта – создать серию черно-белых графичных фотопортретов с использованием пластики человека, в условиях студии с использованием искусственного освещения.

Объект художественно-творческого проекта: процесс создания чернобелых студийных фотопортретов танцоров.

Предмет художественного проекта: технология создания серии чернобелых графичных фотопортретов с использованием средств художественной выразительности фотографий – фактуры портретов, светотеневого рисунка, композиционного решения, средства художественной выразительности танца - пластики.

Задачи художественно-творческого проекта:

1. Изучить литературу и работы методического характера по историческим аспектам возникновения и развития черно-белой постановочной фотографии;
2. Проанализировать аналоговые работы, принадлежащие мастерам черно-белой фотографии, выполненные в соответствующей стилистике;
3. Разработать технологию создания серии черно-белых графичных фотопортретов с использованием пластики человека;
4. Создать серию черно-белых фотопортретов в студии, провести постобработку и печать снимков, и представить их в форме художественнотворческого проекта;

Для решения поставленных задач художественно-творческого проекта использовались следующие **методы**:

– *теоретические*: изучение литературы, анализ и систематизация теоретических сведений по данной теме, моделирование собственной технологии создания портретов;

– *эмпирические*: наблюдение и сравнение аналоговых фотографий, изучение передового опыта художественного наследия в области чёрно-белой фотографии.

Ключевые слова: ЧЕРНО-БЕЛАЯ ФОТОГРАФИЯ, ДРАМАТИЧНАЯ, ПЛАСТИЧНАЯ, КОНТРАСТНАЯ, ВПЕЧАТЛЯЮЩАЯ, ХАРИЗМАТИЧНАЯ, НЕОБЫКНОВЕННАЯ, ИСКУССТВЕННОЕ ОСВЕЩЕНИЕ;

Практическая значимость работы: разработанная технология создания серии черно-белых графичных фотопортретов может быть использована в качестве обучающего художественного материала на занятиях по фотографии в фотошколах, студиях, фотоклубах; а также в творчестве фотографов как инструкция для создания аналогичных снимков.

Материалы выпускной квалификационной работы прошли апробацию в рамках производственной практики в МАУК ДШИ № 5 (Екатеринбург), МБОУ ДО Алапаевская ДШИ им.П.И.Чайковского, МАОУ СОШ № 12 (Алапаевск), Фотостудии «Градиент» (Алапаевск), на VII Международном фестивале-конкурсе художественного творчества и современных компьютерных технологий «Звёздный Олимп» и на Фотоконкурсе в рамках проекта «Шанс-2017» Art-Vitamins в УрГПУ.

Выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения, библиографического списка и приложения.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ СОЗДАНИЯ СЕРИИ ЧЕРНО-БЕЛЫХ ГРАФИЧНЫХ ФОТОПОРТРЕТОВ

1.1. Исторические аспекты возникновения и развития черно-белой постановочной фотографии

Искусство фотографии насчитывает историю около тысячи лет. Оно появилось как ошибка химических опытов, а стало великим изобретением человечества, вставшим в один ряд с живописью и музыкой.

Первым инструментом для наблюдений и работы с изображениями стала камера-обскура (лат. — «темная комната»). Самая первая камера — «камера обскура» (если её так можно назвать) появилась в X веке. Ею служила комната, часть которой была освещена солнцем. Это заметил и зафиксировал в своих заметках арабский математик и ученый Альгазен (Ибн ал-Хайсам) из Басры, изучавший принципы оптики и поведение света. Он увидел перевернутое изображение на белых стенах тёмных комнат или палаток на солнечных берегах Персидского залива — изображение проникало через круглое отверстие в стене или в палатке и было перевернутым. Альгазен пользовался своим открытием в научных целях — наблюдал за затмениями солнца, так как знал, что смотреть на солнце опасно для глаз (ПРИЛОЖЕНИЕ № 1).

Известен также и тот факт, что принцип камеры-обскуры широко использовался художниками эпохи Возрождения — Леонардо да Винчи, Микеланджело и др. Итальянский врач, философ, алхимик и драматург Джамбаттиста делла Порта в середине XVI написал трактат об использовании данного инструмента с целью облегчения процесса рисования. Можно было проецировать изображения людей, пейзажи, натюрморты, стоящие снаружи камеры, а холст поместить внутри неё (большой темной комнаты), а затем рисовать по полученному изображению или копировать его [10]. (ПРИЛОЖЕНИЕ № 2).

По более поздним исследованиям писем и переписок, выяснилось, что лишь немногие художники использовали в помощь камеру-обскуру, но считается, что ею пользовалось, всё-таки, большинство. Причиной не

раскрывать своих секретов стала боязнь подвергнуться обвинению в окултизме, быть арестованным или же признаться, а значит согласиться с тем, что камера-обскура была заметным подспорьем рисованию, тем самым подвергнуть под сомнение значимость живописи.

Правильная камера-обскура (будь то темная комната или тёмная коробка) должна отвечать следующим условиям – иметь в одной из стен (стенок) отверстие, через которое проникает свет. Такое отверстие должно быть малым относительно комнаты (коробки), чтобы камера работала, то есть на противоположной стене должно возникать четкое перевернутое изображение. Таким образом, в основе её работы лежат законы оптики: свет освещает объекты на улице, проходит через отверстие в стене, трансформируется и находит препятствие на встречаемой поверхности, создавая тем самым преломление того, что освещено на открытом пространстве. Изображение, как уже было сказано, перевернуто. В современных фотокамерах процесс аналогичен, но для фиксации изображения стоит плёнка (электронная матрица со светочувствительными элементами), а для сохранения положения изображения стоит зеркало, чтобы изображение оставалось таким, какое оно есть.

Первым человеком, кто доказал, что лучи света делают серебряную соль темной стал И.Г. Шульце – физик, профессор Галльского университета в Германии (ПРИЛОЖЕНИЕ № 3). Великое открытие фотографии получилось путем химической ошибки. В 1725 г. профессор Шульце с целью приготовить светящееся вещество случайно смешал мел с азотной кислотой, в которой содержалось небольшое количество растворенного серебра, в результате чего, когда на смесь падал свет, она становилась белой, а когда была защищена от солнечных лучей, не изменялась по цвету. Он провёл несколько экспериментов, чтобы доказать или опровергнуть свои догадки: вырезал из

бумаги буквы и цифры, приклеивал к бутылке с изготовленным раствором. В итоге, получались отпечатки на посеребренном меле.

И.Г.Шульце опубликовал полученные экспериментальным путем данные в 1727 г., но не задумывался о том, чтобы постараться сделать изображения постоянными, так как при взбалтывании раствора в бутылке изображение мгновенно исчезало [12].

Тем не менее, данное наблюдение дало толчок другим открытиям в химии, которые, спустя чуть больше чем 100 лет, привели к изобретению фотографии. К таким открытиям относятся работы Х.И. Гротгуса о влиянии температуры на поглощение и изучение света [12].

История свидетельствует, что к тому времени камеры-обскуры уже активно использовались: после открытия Альгазена появились деревянные коробки, которые применялись для астрономических наблюдений. Но, как самостоятельный вид искусства в нашем понимании, фотография появилась только в 1830-е. гг. и не сразу получила широкую популярность, какую представляет в наши дни.

Первая фотография – закреплённое на металле изображение – принадлежит Ж.Н. Ньепсу. Изображение, сделанное в 1822 г. под названием «Накрытый стол» не сохранилось до наших дней, а вот снимок «Вид из окна» в Ле Гра, полученный Ньепсом в 1826 г. видели все, кто изучал историю фотографии (ПРИЛОЖЕНИЕ № 4). Получен он был с помощью отполированной оловянной пластинки, покрытой тонким слоем асфальта – нефтепродукта, названного самим Ньепсом «иудейским битумом». «Ньепс первым в мире закрепил «солнечный рисунок». Он ориентировался на использование свойства асфальта, тонкий слой которого на освещенных местах затвердевает. На незакрепленных и неосвещенных местах асфальт вымывался с помощью лавандового масла и керосина» [10]. Далее данное изображение можно было покрыть чернилами и напечатать как литографию.

Сам Ньепс называл свой метод гелиографией – «солнечным рисунком». Полученное изображение Ньепса было рельефным, что давало свои преимущества – фотографию как некую гравюру (рельеф) можно было размножить в любом количестве.

Однако у данного метода были и свои недостатки – изображение было низкого качества, а пластины, на которых сохранялось изображение, были тяжёлыми, дорогими, а также требовали тщательной полировки, что было трудоёмко на производстве [17].

Практически в одно и то же время сразу в нескольких странах три не знакомых друг с другом человека изобрели аналогичные способы получения фотографии. Это были Эркюль Флоранс, Жак Луи Манде Дагер и Уильям Генри Фокс Тальбот.

В 1833 г. Э. Флоранс получил фотографию при помощи бумаги с нитратом серебра. Это были листы бумаги с мелкой перфорацией, которые также помещались в камеру-обскуру для получения изображения. Данные своих опытов Флоранс внёс в дневник в 1833 г. Также Флоранс ввёл в собственную практику печать на ткани. Он не получил патент на использование своих изобретений, но продолжал заниматься фотографией и сделал множество снимков. О первенстве его открытия узнали только спустя полторы сотни лет [23].

Фактически известным первооткрывателем стал француз Жак Луи Манде Дагер. Его изображение, полученное не на оловянной, а на медной пластине, появилось в 1839 г. Это была первая фотография с человеком в кадре «Бульвар дю Тампль в Париже» (ПРИЛОЖЕНИЕ № 5). Экспозиция длилась около 10 минут, поэтому запечатлеть движущихся людей было практически невозможно, но два героя на фотографии Дагера получились более чем хорошо – чистильщик обуви и человек, которому полировали ботинки. Они

находились под прицелом камеры достаточно, для того, чтобы быть запечатленными на фотографии.

Дагер обрабатывал пластины парами йода, то есть они были покрыты так называемым светочувствительным слоем йодида серебра. Это позволило уменьшить экспозицию с 8 часов у Ньепса до 30, а затем и до 10 минут у Дагера. После непосредственного воздействия света, Дагер переносил пластину в тёмную комнату и держал её над парами нагретой ртути (проявитель), а затем в качестве закрепителя использовал поваренную соль. Снимок был хорошего качества – были проработаны детали на свету и в тени, а вот копирование снимка было невозможно. Так появился новый способ получения фотографии, названный самим автором дагеротипия [17].

Наравне с дагеротипией появляется и новый способ получения фотографии – калотипия. Изобрёл и придумал данный метод Уильям Генри Фокс Тальбот практически одновременно с Л. Ж. М. Дагером, только не во Франции, а в Англии (ПРИЛОЖЕНИЕ № 6). Тальбот напитывал бумагу хлористым серебром, на которой и закреплялось само изображение. Это давало возможность уменьшить экспозицию, (если считать у Ньепса – 8 часов, у Тальбота – около часа), улучшить качество снимков и позволяло копировать снимки на той же бумаге.

В сравнении, дагеротипный метод сильно уступал калотипии: изображение на серебряной пластинке получалось слишком дорогостоящим, изготавливалось в единственном экземпляре, сильно бликовало при рассмотрении. А вот калотипия стала совершенствоваться и дальше, дала начало цветной фотографии.

«Зеленый свет» данному методу дал изобретатель из известного нам семейства Ньепсов – Ньепс де Сен-Виктор. Он заменил в калотипии подложку из бумаги на стекло, покрытое слоем крахмального клея или яичного белка. Слой стал чувствительным к свету из-за солей серебра [10].

Стоит отметить, что все фотографии, созданные вплоть до 1850 г., были неестественными, т.е. постановочными. Модели выстраивались в зависимости от указаний фотографа перед объективом фотокамеры и терпеливо ждали, когда же «вылетит птичка». Люди не знали, как «на бегу» или в неподготовленных условиях сделать снимок, зарисовку. Поэтому понятие «черно-белая фотография» в историческом контексте подразумевает «постановочная».

В широком смысле «постановочная фотография» – один из жанров фотографии в целом. Она предполагает определенный идейный замысел, от которого нельзя отходить, подготовку к созданию той или иной фотографии и прилагаемые для этого усилия. То есть «постановочная фотография» – это искусство сначала придумать, а потом осуществить. Противоположное понятие постановочной фотографии – документальная, репортажная.

В узком понимании данного термина «постановочная фотография» – это уже конкретный снимок, результат, выполненный с учетом определенных правил, с заранее продуманной идеей, с использованием необходимого оборудования. Кроме того, это материалы, условия, техническая сторона (схемы освещения, техника, ретушь и т.д.). Всё это учитывается при создании постановочной фотографии. Именно поэтому постановочную фотографию легче воспроизвести, повторить, нежели документальную.

Фотографии были постановочными, как уже было сказано, с самого зарождения фотографии, но именно термин «постановочная фотография» появился не сразу. Точной даты появления данное понятие не имеет, но, известно, что в XIX в. фотографы Оскар Густав Рейландер и Генри Пич Робинсон уже делали фотографии на мотивы библейских сюжетов с участием нанятых актеров, о чем уже говорили «постановочная фотография». А вообще, «постановка» была очень популярна и в России в середине XIX в. Многочисленные салоны, фотомастерские, фотоателье создавались один за

другим. Известными мастерами довоенной России и владельцами собственных фотоателье были документалист К.И. Булла (Москва) (ПРИЛОЖЕНИЕ № 7), портретист и любитель пейзажей М.П. Дмитриев

(Нижний Новгород), В. Каррик, изображавший быт русских крестьян (СанктПетербург), свободный фотохудожник А.О. Карелин (Нижний Новгород), создатель почтовых фотооткрыток М.И. Герасимов (Псков) и уралец, патриот своей малой Родины В.Л. Метенков (Екатеринбург) (ПРИЛОЖЕНИЕ № 8).

Ввиду большого разнообразия постановочной фотографии, попытаемся классифицировать ее по видам. Так, в постановочной фотографии различают *нарративную фотографию* (сюжетную фотографию, смысл которой зритель должен додумать сам, а фотограф подает лишь намек на повествование), *постановочную уличную, военную, портретную* и многие другие виды.

Искусство фотографии планомерно развивалось. Возникали и новые технические проблемы, которые с течением времени разрешались. Например, копирование фотографий.

Создание нескольких копий фотографии стало доступно за счёт покрытия на стекле коллодиона и печати позитивов на альбуминной бумаге. Ввёл данные усовершенствования англичанин С. Арчер в 1851 году. Ричард Меддокс приблизил фотографию к современной за счёт замены оловянных пластинок на сухие броможелатиновые. Согласно «Энциклопедическому словарю» Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона, «Сухие броможелатиновые пластинки являются светочувствительным материалом для негатива. Отличаются своей чувствительностью, т. е. степенью восприимчивости к световому действию; очевидно, что чем чувствительность пластинки выше, тем при прочих равных условиях они требуют меньшей экспозиции для получения удовлетворительного негатива. Чувствительность пластинок меряется в произвольной условной шкале и определяется при помощи

приборов, называемых сенситометрами» [3]. Благодаря этому качество оригинала снимка и возможных копий заметно возросло.

Чуть позднее стали конструироваться объективы-анастигматы – такие объективы, в которых устранены практически все искажения и аберрации, дающие хорошее качество изображения. Данные объективы исключают кривизну по краям изображения, чаще всего это светосильные объективы.

Первый такой объектив был представлен немецким оптиком П. Рудольфом в 1890 году (ПРИЛОЖЕНИЕ № 9).

Первая коммерческая камера, доступная среднему классу, была выпущена в 1901 г. и называлась Kodak Brownie (ПРИЛОЖЕНИЕ № 10). Камера делала только черно-белые снимки, была достаточно эффективной и простой в использовании. Были попытки совершенствовать камеру для цветной фотографии, но пока ещё не были изготовлены такие плёнки, которые могли бы сохранять цветное изображение долговечно, без погрешностей, стирания и выцветания красок.

В 1904 г. фирма Люмьер выпустила первые пластинки для цветной фотографии «Автохром» (ПРИЛОЖЕНИЕ № 11). Так, люди получили возможность «снимать в цвете», который постепенно к 30-м годам XX века распространился практически на все фотографическое сообщество.

Сам термин «фотография» (в переводе с греческого photos – свет, grapho – пишу) означает «светопись». Он был предложен 14 марта 1839 г. английским астрономом Джоном Гершелем. Данное название впоследствии стало общепризнанным и сохранилось по настоящее время [10].

Независимо от Гершеля термин «фотография» одновременно стал употребляться в том же смысле и немецким астрономом Иоганном фон Медлером, а также был выбран Французской академией как наиболее удачное название для процесса фиксации изображений химическим путём.

1.1. Анализ и характеристика работ советских и зарубежных фотографов – мастеров чёрно-белой фотографии

Фотографы снимают на основе полученного визуального опыта. То, что когда-то было увидено нами, остаётся на подсознательном уровне, поэтому стоит говорить о вдохновении, о влиянии уже созданных реальных картин природы или художественного творчества на наше творческое видение мира. На основе того же подсознательного уровня складываются эстетические предпочтения, появляются авторитеты среди фотографов, те великие имена, на кого мы не перестаем равняться, кому подражаем и кем восхищаемся, будь то Паоло Роверси или Роберт Капа.

Каждая фотография отличается от другой средством художественной выразительности, и главным является лишь одно, преобладающее средство. Например, в одной фотографии нравится схема освещения и то, как свет падает на модель, в другой – расположение лиц, в третьей – общее настроение, на четвертой – фактура предметов, кожи и т.д. Все мы, независимо от того, кем мы являемся – любителем или профессионалом в фотографии – воспринимаем визуальное произведение избирательно, частично. Нельзя сказать сразу о всех предметах или живых существах, изображенных на фотографии. Но центр композиции, главный герой в фотографии должен присутствовать обязательно.

Поэтому, в данном параграфе главы № 1 мы хотели бы рассмотреть биографии и вехи творчества тех мастеров черно-белой фотографии (как постановочной, так и репортажной, стрит-фотографии), чьи работы оказали влияние на создание фоторабот для выпускной квалификационной работы.

Хорст П.Хорст. Пластика

Хорст Пауль Альберт Борман (1906-1999), более известный как Хорст П.Хорст – американский fashion-фотограф немецкого происхождения, один из мастеров журнала Vogue с более чем 60-летней историей славы (ПРИЛОЖЕНИЕ № 12).

Будучи мальчиком, Хорст познакомился с прославленным в то время танцором Эваном Видманном, который привил у будущего фотографа моды интерес к авангардному искусству, чувство стиля и вкуса. Затем в 20-е гг. Хорст поступает в гамбургскую школу прикладного искусства с целью изучения мебельного дела. После школы Хорст едет в Париж, чтобы познать азы архитектуры у известного Ле Корбюзье – французского архитектора-конструктивиста.

Впервые с Vogue молодой Хорст сталкивается в 1930 г. через знакомство с фотографом журнала Джорджем Гойнингеном-Гюне, и в скором времени становится его ассистентом и, по совместительству, лучшим другом. Через Гойнингена-Гюне Хорст знакомится с британским представителем Vogue – фотографом Сесилом Битоном, а через год и сам становится членом команды Vogue.

Первая работа – фотография на целую страницу в декабрьском номере французского Vogue, реклама духов Klytia: изящная девушка в черном бархатном платье разливает по флаконам вышеупомянутые духи. Этот снимок не принёс Хорсту особой славы, а вот всерьёз заговорили о нём ещё через год в связи с публикациями портретов дочери сэра Джеймса Данна – американского актёра, лауреата премии «Оскар», ценителя всего необычного и экстравагантного.

Внезапно Хорст просыпается знаменитым. В 1932 г. он выставляется с первыми работами в галерее La Plume d'Or в Париже и получает один за другим восторженные отзывы. Он начинает серию портретов, которая станет

его оригинальной серией портретов знаменитостей. Первая работа в этой серии – снимок Бэтт Дэвис. Под прицел объектива Хорста также попадают драматург Нозл Кауард, французская певица Ивонн Принтемпе, шведская модель Лиза Фонсагивс, режиссёр Лукино Висконти, ювелир Фулько ди Вердура, барон Николя де Гинзбург, принцесса Наталья Палей, автор и редактор французского *Harper's Bazaar* Дэйзи Феллоуз, принцесса Марина Греческая и Датская, американский композитор Коул Портер, итальянский модельер Эльза Скиапарелли, Марлен Дитрих и многие другие.

В 1937 г. Хорст обосновывается в Нью-Йорке и знакомится с Коко Шанель. Для Хорста эта женщина становится особенной, фотограф восхищается ею до конца жизни и называет её «королевой всего».

В 1941 г. фотограф становится законным гражданином США и официально меняет имя на Хорст П. Хорст. В 1943 г. он примыкает к рядам американской армии. Защищая страну во время Второй мировой войны, Хорст временно работает военным фотографом в армейском журнале *Belvoir Castle*. Но не забывает он и модную фотографию, дальше практикуется в области *fashion* и портретной съёмках. На новую идею фотографии его наталкивает фильм «Девушка с обложки» (1944 г.) с Ритой Хейворт в главной роли. Хорст задумывает грандиозный коллаж из фотографий Сьюзан Шоу, который впоследствии становится одной из лучших работ Хорста. К тому времени относится и портрет Лоретты Янг, спустя несколько лет помещённый Эдвардом Стайхеном в специальный выпуск *Vogue* в числе шедевров фотографического искусства прошлых лет.

Хорст с 1949 г. года становится близким другом президента США Гарри Трумэна и с тех пор любимым фотографом Первых леди Белого дома.

В 60-е гг. по совету редактора *Vogue* Дианы Вриланд Хорст занимается серией портретов людей высшего класса, таких как Мареллы Аньелли, Глории Гиннес, Полины де Ротшильд, принцессы Елены Греческой и Датской, Энди

Уорхола, Ива Сен-Лорана, Дорис Дьюк, Эмилио Пуччи, Паломы Пикассо и др. Они активно «печатаются» в глянце, вместе с сопровождающими вдохновенными статьями друга Хорста Валентина Лоуфорда, позднее автора биографии Хорста.

Начиная с 70-х гг. Хорст параллельно публикует свои снимки в *Vogue* и затевает сотрудничество с журналом *House & Garden*, так как интерьерные фото и натюрморты получаются у Хорста не хуже модных фотографий.

Хорст снимал практически до самой смерти, несмотря на то, что к старости у него сильно ухудшилось зрение. Последней работой Хорста стал портрет принцессы Кентской.

Хорстом восхищались и восхищаются все – от модельеров-дизайнеров, (например, Донна Каран) до современных поп-певиц, таких как Мадонна. Хорст П. Хорст поражает точным знанием выигрышных ракурсов для съёмки разных людей, выстраивает кадр так, чтобы подчеркнуть лучшие стороны человека, показать зрителю изюминку изображаемого им героя.

Хорст безупречно знает анатомию человека, отсюда его любовь к греческим канонам изображения тела. Поэтому в фотографиях Хорста невозможно найти ту, где некрасиво была бы изображена рука, или шея повернута неестественно. Фотограф эстетизирует каждую модель через красоту изгибов её локтей, головы, шеи, рук, предплечий, поэтому мы останавливаем взгляд на работах, рассматриваем их. Притягивает именно та скульптурная пластичность, которой добивается Хорст на снимках, будто на них изображены не люди, а идеально вылепленные из мягкого материала скульптуры греческих богов. Данное ощущение складывается не просто так – всех своих моделей Хорст отправлял в Лувр вдохновляться грациозностью античных скульптур, изящностью девушек кисти художников эпохи Возрождения.

Стоит отметить 2 работы Хорста, в которых концентрируется всё его мастерство, утончённый вкус и изящество. Это «Корсет Мэйнбохер» (Рис.1.2.1) и «Эллен Беннет в платье-паук» (Рис. 1.2.2).



Рис. 1.2.1.(Корсет Мэйнбохер, 1939 г.)

«Корсет Мэйнбохер» изображает нам грациозную спину девушки, затянутую корсетом. Она настолько хрупка, что, кажется, сделана из хрусталя. Свет мягко падает на её лопатки, создавая причудливую тень, в которой мы пытаемся прочесть немыслимые рисунки. Расположение девушки, сидящей не то на скамье, не то на полке сбивает нас с толку и создаётся ощущение, будто она парит в воздухе. Снимок наполнен пространством, выстроен с идеальной геометрией и перспективой, заставляет смотреть на него снова и снова, восхищаясь.



Рис. 1.2.2 (Эллен Беннет в платье-паук, 1939 г.)

Снимок «Эллен Беннет в платье-паук» несколько противоположен «корсету». На нём мы видим стройную девушку в черном платье с вуалевой юбкой, накидку которой она поднимает с двух сторон. Фотографию можно со смелостью назвать классическим fashion-снимком – всё настолько в ней правильно, идеально и гладко. Девушка, в противоположность предыдущему снимку несколько холодна зрителю. Повернувшись в профиль, она показывает свои идеальные очертания лица, стройную талию, ноги, визуально удлинённые красивым чёрным подолом. «Её силуэт напоминает нам красивого женственного паука, в сети которого хочется попасть».

Добивается он этого неповторимого эффекта и за счёт искусственного освещения, создающего драматизм обстановки. Хорст – на 100% студийный фотограф и новатор в области построения схем освещения. Он придумывает необычный светотеневой рисунок, при котором источники света располагаются сверху по диагонали от модели, плотно обтекают её и создают впечатление трёхмерного изображения. К естественному освещению Хорст

прибегает изредка, и то лишь для съёмки интерьеров, натюрмортов и нескольких психологических портретов.

Он практически никогда не пользуется фильтрами, а также в большинстве случаев снимает лишь на чёрно-белую плёнку. Проскальзывают в его биографии и цветные работы, которые выдержаны строго в определённой цветовой гамме и отличаются особой монохромностью.

Как считал сам Хорст: «Главная техническая проблема, которую приходится преодолевать моим коллегам, – это зажатость модели; с остальным всегда можно с лёгкостью справиться» [25]. И действительно, ни технических, ни психологических барьеров Хорст в съёмках не знал. Он был мастером своего дела, лучшим из лучших.

Ричард Аведон. Харизматичность

Ричард Аведон (1923-2004) – известный американский фотограф, единственный сын в еврейской семье, предки которой когда-то эмигрировали из России. (ПРИЛОЖЕНИЕ № 13)

Аведон с юношества начал увлекаться фотографией. Будучи 18-летним юношей, Ричард уходит на военную службу и попадает в Торговый флот США. Уже там он чувствует себя уверенно и осваивает любимое дело – снимает тысячами моряков на судне для идентификационных карточек, а после возвращения со службы делает рекламные снимки для магазинов. Тогда ещё его имя не было известно, а снимки не печатались на обложках журналов.

Аведон поступил в Колумбийский университет, но любимое дело взяло вверх, и он бросил учёбу после 1 курса. В 1944-1950 гг. юноша учится в школе фотографии Алексея Бродовича, на тот момент арт-директора Harper's Bazaar. Проявляя себя незаурядным фотографом, Ричард Аведон с помощью своего учителя попадает в модный журнал, с которого начинается его карьера в

fashion-фотографии. Это датируется 1946 годом; одновременно с этим основывает собственную студию, где начинает творить.

Аведон снимает, в основном знаменитостей. Его модели – Мэрилин Монро, Кейт Мосс. Ричард легко находит общий язык с разными людьми: разных классов, разного достатка и разных мировоззрений. Он заставляет их бегать, прыгать, кувыркаться, валяться в траве, проваливаться в песок или резвиться в море. Аведон постоянно что-то выдумывает, ищет и находит, показывает на собственном примере как встать, а как улыбнуться. Вся жизнь Ричарда Аведона состоит из движения, поиска и невероятных находок, которые он и воплощает в своих фотографиях.

В 60-е гг. в США создаются различные движения, антивоенные организации, участники которых борются за мир, права и свободы американских граждан. Аведон не остаётся равнодушным к людям, которые хотят мира во всём мире, он разделяет их взгляды, и именно потому снимает участников таких организаций. Такие снимки вовсе не свойственны Ричарду Аведону, тем не менее, эти замечательные фотографии, показывающие нам, другую, неизвестную сторону Ричарда Аведона, выпускаются и входят в альбом под названием «Avedon: The sixties» («Аведон: Шестидесятые»). В одном ряду с фотографиями участников движений стоят фотографии «Битлз», Дженис Джоплин, Фрэнка Заппа, Энди Уорхола, моделиTwiggy.

В 1966 г. Аведон начинает работать и штатным фотографом в Vogue, но не отходит от общественной деятельности: в 1976 г. печатается очередной его альбом под названием «Family» («Семья»), который включает в себя 69 чернобелых портретов правительственной и деловой элиты, а именно Джорджа Буша, Рональда Рейгана, Генри Киссинджера, членов семьи Рокфеллеров и Кеннеди. Позже «Семья» выставляется в Нью-Йоркском Метрополитен-музее, и, как следовало ожидать, пользуется успехом среди зрителей и СМИ.

К числу психологических портретов Аведона относится и большая серия фотографий «In the American West» («Американский Запад»), повествующая о тяжёлой жизни разнорабочих Америки – нефтяниках, шахтёрах, безработных и людей, находящихся в трудной жизненной ситуации. Чтобы создать эту серию, Аведону потребовалось 5 лет съёмок (1979 – 1984). За это время он объездил 17 штатов и 189 городов США. Фотографии этой серии показывают Америку такой, какой видит её на самом деле сам Аведон. Как подытоживает сам Аведон: «Мои портреты больше обо мне, чем о тех, кого я фотографирую» [4].

С 1992 г. Аведон работает в журнале «The New Yorker», освещающем политические события, происходящие в американском обществе конца XX века. В 2004 г. он умирает от кровоизлияния в мозг.

Чтобы проанализировать творчество Аведона следует ответить на следующие вопросы - почему Аведон снимал бедную жизнь Америки наряду с роскошью? Почему он пытался создать другую реальность на фотографиях знаменитостей? Почему идеализировал моделей и переживал их неудачи как свои собственные?

Возможно, ответ кроется в великом замысле фотографа. Он не просто снимал моделей для журнала – он пытался найти ту сторону характера, которой в человеке окружающие ещё не видели, причём «не приклеивая» на портретируемого ярлыки – будь то президент, профессиональная модель, певица, актёр, художник, или же шахтёр.

Наглядным тому примером станут наиболее значимые работы Аведона. Такие как «Портрет Верушки» (Рис. 1.2.3) и «Портрет Стефани Сеймур» (Рис. 1.2.4).



Рис. 1.2.3 («Портрет Верушки», 1967 г.)

Первый снимок Аведона очень известен. Его печатали и на обложках книг, спецвыпусках модных журналов и плакатах. Он изображает известную модель 60-х гг. Верушку в необычной позе - девушка будто подпрыгнула и, кажется, вот-вот упадёт. Снимок напоминает нам застывший кинокадр из кино, создаётся ощущение, что лента оборвалась именно на этом кадре. На самом деле, фотография представляет эталон fashion-фотографии: в 60-е годы было модным придумывать новые экстравагантные идеи для съёмок, которые цепляли бы зрителя при одном взгляде на фотографию. Аведон был гениальным «придумщиком», и свою новую сумасшедшую идею воплотил в портрете Верушки. Он также показывает всю красоту Верушки и через её

идеальные пропорции тела, и слегка развевающееся платье, идеально «подпрыгнувшие» волосы. На снимок хочется смотреть снова и снова.



Рис. 1.2.4.(«Портрет Стефани Сеймур», 1944 г.)

«Портрет Стефани Сеймур» являет собой грацию в облиции известной модели. На снимке девушка тоже подпрыгивает, но не так задорно, как Верушка, а более элегантно, чуть отставляя ногу в сторону, давая полам плаща свободу прыжка. Роскошная шляпа и подол дополняют образ, делают фигуру

песочные часы более выразительной. Рекламные съёмки Аведона – его конёк, он настолько хорошо чувствовал fashion и заражался им, что помогал модели прямо на подиуме правильно встать или подпрыгнуть, поднять руки. Он безупречно знал своё дело.

Таким хорошим толчком для понимания личности человека становятся как раз его первые съёмки моряков на флоте. Ричард выносит из этого главный урок – каждый человек индивидуален, а самое сокровенное – то, что внутри. Именно поэтому, для Аведона границы стираются, и он изображает не человека, а его душу. Снимки Аведона так и дышат жизнью, радостью, грустью, раздумьями, созерцанием, страстью, испугом или тем неведомым чувством, своеобразным просветлением, познанием особенного, того, что мы никогда не узнаем. Сам Аведон говорил: «Ненавижу камеры и фотоаппараты. Они вмешиваются, встают на пути. Хотелось бы мне снимать лишь своими глазами» [24].

В своем творчестве Аведон находит золотую середину между изображением собственной идеи, вкладываемой им в каждый портрет, и адекватным вознаграждением за решение поставленной перед ним «коммерческой» задачи.

Эллиотт Эрвитт. «Ирония»

Эллиотт Эрвитт (1928) – американский стрит-фотограф, сын русских эмигрантов, проживал во Франции и Италии, покорила мир своими ироничными фотографиями (ПРИЛОЖЕНИЕ № 14).

Детство Эллиотта было совсем непростым. Родился он в Париже, затем семья была вынуждена уехать в Италию, в Милан, где Эллиотт провел первые 10 лет жизни. Потом Эрвитты снова вернулись в Париж, откуда будущий фотограф навсегда уехал в Америку (1939) в связи с наступлением в Италии режима Муссолини.

Впервые он взял в руки фотоаппарат в 14 лет и уже больше никогда не расставался с ним. Вместе с семьей они переезжают в Калифорнию, в ЛосАнджелес, где с 1942 по 1944 годы Эллиотт изучает фотографию в ЛосАнджелесском колледже фотографии, а с 1948 г. поступает в Новую школу общественных деятелей в Нью-Йорке для изучения кинематографии и учится там до 1950 года.

За это время его родители разводятся, и Эрвитт сталкивается с жизненными реалиями, оставшись один в большом городе. Он устраивается на работу в лабораторию своего учебного заведения, где печатает фотографии актеров с их автографами.

В 50-е гг. XX века он работает помощником фотографа в американской армии, в Германии и Франции. Что показательно, для всех американских фотографов армия США становится не только школой жизни, но и школой фотографии – наглядные тому примеры, вышеупомянутые Хорст П.Хорст и Ричард Аведон. Но армия не может длиться бесконечно, и Эрвитт уходит работать дежурным фотографом в журналы «Collier's», «Look», «Life» и «Holiday». Также, он работает в «Standart Oil Company» под руководством Роя Страйкера – компании, не связанной с фотографией, но не забывает любимое дело.

Вообще, Эллиотт снимает без усталости, постоянно пытается поймать что-то захватывающее, о чём сам говорит так: «Ничего не случится, пока вы сидите дома. Я всегда беру с собой фотоаппарат и фотографирую то, что меня вдруг заинтересовало» [27]. Он проявляет себя незаурядным мастером фотографии, и в 1953 г. его замечают члены известного тогда, да и сейчас, агентства «Magnum Photo», и молодой Эллиотт Эрвитт из начинающего фотографа превращается в известного на весь мир «магнумовца», мастера чёрно-белой фотографии.

В 1956 г. он уже выставляет свои работы в Музее современных искусств Нью-Йорка в рамках выставки Стайхена – «Family of Man». Вместе с тем его дела в «Magnum Photo» и карьера в общем «идут в гору» – в 1968 г. Эллиотт становится президентом агентства, каковым остается на протяжении 3 сроков.

Но кроме фотографии Эрвитт не забывает и о своем давнем увлечении – кинематографе: он снимает три документальных фильма «Beauty Knows No Pain» (1971), «Red, White and Bluegrass» (1973) и «Glassmakers of Heart, Afganistan» (1977), а также издаёт множество фотокниг, среди которых известные «Dogs, Dogs» (Собаки, собаки, 1999), «Snaps» (Щелчки, 2001).

Когда-то, будучи просто влюблённым в фотографию человеком, Эрвитт сказал: «Фотографировать – это очень просто. Нет никакого великого секрета в фотографии... Фотошколы – пустая трата времени. Нужна практика, практическое приложение ваших знаний. Я убежден: если у вас что-то получается, единственная важная вещь – не прекращать работать. И не важно, получаете ли вы за это деньги» [27]. Вскоре эта фраза станет всемирноизвестной, а сам он станет сенсацией в мире фотографии.

У Эллиотта Эрвитта никогда не было определенных правил и выдержанных алгоритмов действий относительно любимого занятия – фотографии. Он просто брал в руки свой плёночный фотоаппарат, хорошее настроение, выходил на улицу. С главной дороги он обязательно сворачивал на новую, неизвестную тропинку, где и должна была, по его мнению, ждать удача. И она поджидала его: Эллиотт, будто воздух, ловил фотокамерой интересные сюжеты обыденной жизни, которые на его снимках казались сказочными, замысловатыми и, даже, магическими.

Эллиотт становится разноплановым, нетипичным фотографом для «Magnum Photo». Он приходит туда с уличными фотографиями зарисовок жизни, бытовых сценок и просто снимков, вызывающих улыбку. Это удивительно, так как для «Magnum Photo» характерны репортажные фото с

горячих точек, мест конфликтов, мировые сенсации. Эрвитт по тематике собственных работ выпадает из плеяды таких фотографов «Magnum Photo», как легендарные Роберт Капа, Анри-Картье Брессон, Дэвид Сеймур и Джордж Роджер, но это нисколько не умаляет его вклада в мировую фотографию – безупречного чувства юмора, знания фотографии и уникального взгляда на мир.

Конечно, за свою карьеру, он снимает и голливудских звёзд, политиков, актеров и других известных людей. Примером тому могут служить две его работы: первая – изображающая Жаклин Кеннеди на кладбище у могилы своего мужа. (Рис. 1.2.5.) Эта фотография входит в то небольшое число печальных фотографий Эрвитта, показывает горе одной женщины как тяжелый удар судьбы для целого народа. Жаклин оплакивает своего любимого мужа, в то время как страна оплакивает своего Президента.



Рис. 1.2.5. («Жаклин Кеннеди», 1963 г.)

Второй снимок – фотография с Никсоном и Хрущевым, где первый, нарушая личное пространство второго разъяренно тычет пальцем Никите Сергеевичу на лацкан пиджака. Фотография имеет общественнополитическую подоплеку, ведь на ней два лидера разных стран, борющихся за свободу своего народа в словесной схватке. (Рис. 1.2.6.)



Рис. 1.2.6. (Н.Хрущёв и Р.Никсон, 1959 г.)

Но самыми известными снимками Эрвитта являются снимки в традиционном для Эрвитта стиле, наполненные эмоциональностью, простотой, жизнерадостностью, задором. Они провоцируют, кричат, притягивают внимание зрителя, не оставляя никого равнодушными.

Например, следует сказать об одних из самых известных его снимков «Поцелуе» (Рис. 1.2.7) и фотографии Нью-Йорка, 1946 г. (Рис. 1.2.8).



Рис. 1.2.7. («Поцелуй» (Калифорния), 1955 г.)

На первом снимке мы видим влюбленную пару, которая отражается в зеркале заднего вида машины. Эти люди будто вплетаются в морской пейзаж, гармонируют с природой так, что мы не сразу понимаем, что это отражение в зеркале. Фотография пронизана романтизмом и любовью, которая согревает пару и передаётся зрителю. Смотря на этот кадр, нам хочется улыбнуться и встретить закат с любимым человеком.



Рис. 1.2.8. (Нью-Йорк, 1946 г.)

Второй снимок не прямо противоположен первому, но несколько юмористичнее, чем первый. На нём мы видим собачку породы чихуахуа, одетую в свитер, рядом с ногами своей хозяйки. Мы делаем вывод о том, что это её хозяйка, потому как расстояние между ними минимально, питомец держится около своей кормилицы. Фотография забавна и исторична одновременно: она показывает Нью-Йорк собачьими глазами, то есть Эрвитт спускает линию горизонта на уровень, который видят собаки. Глаза этой малышки так и говорят: «Да, посмотри, как я вижу этот город, только не

обижай меня! Я около своей хозяйки». Столько иронии и жизнерадостности нет ни у кого на снимках, сколько есть у Эрвитта.

Эллиотт Эрвитт на подсознательном уровне выстраивает снимок и представляет интересное содержание в безукоризненной форме с безукоризненной композицией. Он легко относится к жизни, к миру, к своим фотографиям; никогда не останавливается на достигнутом; ищет недостижимый идеал в своей фотографии. Он очень внимателен к людям, к деталям, к событиям, жизни в целом. Именно поэтому каждая фотография Эрвитта наполнена добротой, душевностью, эмоциями, то есть они как зеркало отражают человеческое состояние изображаемых героев.

У Эрвитта есть уникальная особенность – видеть необычное в обычном, изображать унылую действительность с заразительной иронией и юмором, выставить композицию так, чтобы картинка, которую мы видим ежедневно казалась нам необыкновенной, необычной. Постановка, ретушь, цифровая фотография – слова, никак не относящиеся к Эллиотту Эрвитту. Всё, что изображено на снимках, действительно происходило в реальности, но имеет неизгладимый отпечаток мыслей автора, его жизненных устоев, ценностей. Порой, это даже собственная история автора: «Я думаю, что фотография – это искусство наблюдательности. Нужно найти что-нибудь интересное в самом обычном месте. Я понял: не важно, что мы видим – важно, как мы видим» [27].

К Эрвитту удача не приходит случайно. Фотограф очень много работает, практически не расстаётся с камерой. Его карьера длится вот уже более 50 лет, насчитывает около 40 фотопроектов (фотокниг), созданных самим фотографом и около сотни снимков, тщательно выбранных из тысяч отснятых плёнок.

В последнее время мастер стал много внимания уделять на своих фотографиях животным, а конкретно – собакам. Об этом говорит и фотокнига

«Dogs, Dogs» (1999). Эрвитт стал замечать в собаках неподдельную фотогеничность, искренность, практически человеческую историю, осмысленность, то трепетное чувство, которое трогает до глубины души. Поэтому когда смотришь на снимки Эллиотта Эрвитта, ловишь себя на мысли, кто больше на кого похож: собаки на своих хозяев или хозяева на своих собак. Как говорит сам Эрвитт: «Собаки – это те же люди, только более волосатые».

Главная награда для Эрвитта: обратная связь зрителя. Он говорит о том, что нет большего удовольствия, чем наблюдать как твои работы сначала не замечают, а потом останавливаются, улыбаются, понимают, о чем хотел сказать автор. Они смеются, и Эллиотт становится счастлив и понимает, что попал в самую точку, самую суть. Такие наблюдения Эрвитт проводил в музее Смитсонианского института в Вашингтоне, которые подытожил следующей фразой: «Объяснять изображение – всё равно, что объяснять шутку. Как только ты её объяснил, она тут же умирает» [27].

Ральф Гибсон. «Совершенство форм»

Ральф Гибсон сильно повлиял на мировоззрение каждого увлеченного фотографией человека, стал для него авторитетом в мире фотографии. (ПРИЛОЖЕНИЕ № 15). Среди его последователей известные фотографы Х.Заре, П.Пеллегрини, М.Лубис, А. Родченко и др.

Ральф Гибсон родился 16 января 1939 г. в Лос-Анджелесе в семье ассистента продюсера Альфреда Хичкока. Он с детства полюбил Голливуд, кинематограф. Говорят, на его уникальное фотографическое видение, сильные контрасты работ повлияла ортохроматическая пленка, использовавшаяся в то время в фильмах. В 17 лет он поступил служить в ВМС США. Оттуда он поступает в фотографическую школу, где учится до 1960 г. Следующий год Ральф проводит за занятиями живописью и фотографией в Институте

Искусств Сан-Франциско. С 1961 до 1962 г. он работает помощником по печати у известной в то время в американских фотографических кругах Доротеи Лэнг, которая на тот момент участвовала в проекте «Farm Security Administration».

1967 году Гибсон уезжает в Нью-Йорк из Сан-Франциско и два года работает оператором у Роберта Франка – швейцарского фотографа – помогает на съёмках фильма «Мне и моему брату» («Me and my brother»). У Франка Гибсон учится быстро снимать, что является характерной чертой всех репортажных фотографов. Вместе с тем попадает он и в известное агентство «Magnum Photos», откуда спустя 3 месяца уходит. Ральф Гибсон

объясняет это тем, что фоторепортаж – не его стезя, так как такой жанр построен на людских потерях и выборе между человечностью и фотографией. В 1970 г. Гибсон открывает собственное издательство Lustrum Press (Люструм Пресс) и сам контролирует печать своих фотографий. Он постепенно заслуживает славу, что даётся ему нелегко, так как снимки данного периода у Гибсона очень сдержанны, формалистичны, чувствуется влияние вышеупомянутого «магнумовского» почерка Роберта Франка, Анри КартьеБрессона, Уильяма Кляйна и Мэри Эллен Марк, ранее подаривших Гибсону возможность быть членом «Magnum Photos».

Он работает в Lustrum Press (Люструм Пресс) до 1983 г. и издаёт около 20 монографий, посвящённых различным темам, причём не только свои книги, но и работы таких фотографов, как Ларри Кларк, Роберт Франк, Эрика Ленард и др. К наиболее известным его монографиям можно отнести «Сомнамбулу» (1970), «Дежа вю» (1972), «Дни у моря» (1974) и «Синтаксис» (1983).

После закрытия собственного издательства, уже пользующийся тогда известностью Ральф Гибсон продолжает публиковаться и выставляться в

США, Франции, Германии, Великобритании, Нидерландах, Швеции, Австралии, Аргентине, Марокко, Японии, Греции, Италии, Швейцарии и в ряде других стран.

Обладатель различных грантов и призов, он в 2002 году был удостоен звания кавалера Ордена искусств и литературы – одной из самых престижных наград в области литературы и искусства во Франции.

Одним из последних его альбомов, появившихся на свет в 2004 г. стал альбом «Световые струны». В нём мы видим связь между женским телом и гитарой: всё потому, что Гибсон очень любил музыку, а в молодости даже играл в группе. Для снимков Гибсон заставляет моделей двигаться, повернуться, остановиться, присесть, или прилечь на пол. Снимает с разных ракурсов, чтобы понять, какой тот самый, нужный. Он меняет локации, переходит в другое место, не боится экспериментировать. Так он снимает десятки плёнок, а потом кропотливая работа- самостоятельная проявка, печать контролек, отбор фотографий и, наконец, окончательная печать.

Для Ральфа Гибсона – выбор того самого снимка, как и для многих фотографов, особый ритуал. Он может снять несколько десятков плёнок но на одну может выпасть одна, та избранная фотография, а может и не одной. Поэтому выборка- очень важный этап не только для Гибсона, но и для других фотографов. Только избранные снимки отправляются в печать, только избранные увидит в конечном счёте зритель.

Ральф Гибсон признаётся, что стал фотографом только потому, что любит смотреть фотографии. Это важная часть расширения кругозора и «глаза» фотографа. Чувствуется это и при просмотре его работ. Его фотографии становятся понятны не сразу, но как только мы воспринимаем предметы на них, мы прочитываем историю, которую Ральф готовит в каждом снимке. Сам Ральф Гибсон объясняет это так: «Хотя фотография зафиксирована во времени, она вызывает столько же чувств, как музыка или

танец. Каким бы ни был режим, смыслом и целью фотографии является воздействие на визуальные и временные чувства и переживания, которые порой ускользают от способности слов описать их. В любом случае есть глаза и воображение, которые всегда будут парить дальше, чем вы ожидаете» [26].

Важным объектом или даже героем фотографий Гибсона становится глаз. Причём глаза разные- то скрытые в тени, то широко открытые большие глаза, то изящно прикрытые, то испуганные, то удивлённые. Ральф Гибсон не обходит стороной и архитектуру, он по-новому прочитывает её, возвращается к истокам Хорста, не забывая подчеркивать изящность женского тела, будь оно живое, или вписано в скульптурную (архитектурную) композицию. Он редко меняет объективы, пока до конца не изучит нюансы и особенности каждого, экспериментируя с настройками и композицией кадра.

Главной отличительной особенностью снимков Ральфа Гибсона является наличие крупных планов. Движения на снимках нет, все предметы близки, легко узнаваемы и статичны. Те, кто когда-либо видел его работы, считают, что в них есть некие знаки, которые автор пытается донести до зрителей, рассказать ту или иную историю. Сам Гибсон отрицает наличие особых символов, иероглифов, знаков на фотографиях. Он говорит, что на снимках нет скрытого смысла и не стоит его искать, всё предельно доступно и понятно, нет аллегорий, но есть содержание. Добивается он донесения этого содержания через необычную форму, через нестандартный ракурс, игру контрастов. Снимки Ральфа Гибсона – это всегда обилие полутонов, теней, тонкая градация серых, черных и белых тонов, воздушная перспектива или её отсутствие, фактура, идеально вычерченная композиция. Он мастер в том, что умеет показать деталь предмета, избавляя её от лишних элементов, и только по этой детали мы в сознании воспроизводим весь объект.

Примером тому является одна из лучших фотографий Гибсона-фотография девушки, лицо которой наполовину находится в тени, наполовину освещено солнцем. Рис. 1.2.9 «Магия теней»



Рис.1.2.9 («Магия теней», 1972 г.)

Фотография настолько выразительна, что о ней сложно что-то сказать. Минималистичное и лаконичное решение, отсутствие лишних деталей сосредотачивает нас на главной героине снимка, мы следим за её взглядом- то ли напряжённым, то ли спокойным и пытаемся прочесть в нём: что она увидела

там? Тень на её лице причудливо создаёт второе лицо, второй профиль девушки, вместе с ней смотрящей вдаль или на неё.

Фотографии Гибсона -это его мысли, нарисованные светом, запечатленные на пленку. Это некое отражение реальности, разбитой на огромное количество элементов, паззлов, просматривая один за другим из которых, мы понимаем, что автор хотел сказать о реальности в общем. Фотографии Гибсона не учат ничему, она лишь вызывают к нашему подсознанию, сопоставляет увиденное, желая добиться от нас эмоционального отклика или же просто понимания того, что изображено на снимке. Сила фотографий Гибсона в том, что он самый обычный предмет делает фотографически интересным. Большое значение он придаёт кадрированию снимков и правильному композиционному построению, крупным планам, жёстким контрастам, наличию или отсутствию перспективы. Все эти приёмы помогают ему избежать ненужных деталей и сконцентрировать смысл кадра предельно ясно.

Как охарактеризовать стиль Ральфа Гибсона? Можно назвать его сюрреалистическим, минималистичным, кинематографичным или отдающим к истокам экспрессионизма, абстракционизма. Сам Ральф Гибсон отрицает наличие у него определенного и завершенного стиля, а лишь говорит о некой визуальной подписи и принадлежности снимков автору. «Стиль – это что-то завершенное и незыблемое, а к моим фотографиям можно скорее применить понятие визуальной подписи» - говорит Р.Гибсон [1].

Все фотоальбомы Гибсона названы не случайно и продуманы до мелочей. В каждом из них чувствуется неразрывная связь со страной, где они были сняты. Например, фотоальбом «Светотень» снят и посвящен Италии. Там мы видим фрагменты вышеупомянутых скульптур, венецианские гондолы и маски, выбитые на камне надписи, - казалось бы, стандартные для Италии сюжеты, но Гибсоном они переданы так, что хочется рассматривать снимок за

снимком и находить что-то новое. Фотоальбом «Хаику», наоборот, полностью противоположен первому- детали лиц, тел, пейзажей. Все очень гармонично и изящно, как и японские произведения искусства.

Среди работ Ральфа Гибсона много снимков обнаженных тел. Стоит отметить один из них, являющийся наиболее выразительным и замысловатым (Рис. 1.2.10). На этом снимке мы не видим лица девушки, а видим только тень сквозь жалюзи, падающую на изгибы её тела. Ральф Гибсон безукоризненно знает анатомию человека, так как совмещает линии теней с анатомическим строением спины человека. Кажется, будто мы насквозь видим тело человека, изящные тонкие ребра модели. Это своя минималистичная и контрастная красота, которую Ральф Гибсон призывает видеть в каждой гармонии света и тени.



Ральф Гибсон работает только с одной маркой фотоаппаратов «Лейкой». Данная компания даже заключила с ним контракт на выпуск лимитированной коллекции фотоаппаратов с пометкой «Ralph Gibson» в целях рекламы. Он снимает очень много – около 300-400 плёнок в год, это примерно по плёнке в день, но отбирает очень мало. Гибсон скуппулезен к выбору снимков.

Сейчас Ральф Гибсон активно работает сразу над несколькими проектами. Последний фотоальбом, выпущенный им на свет- «Световые струны». Также, недавно, его египетские фотографии выставлялись во Флориде. Кроме того, фотограф работает над проектом для музея современного искусства Каstellо ди Риволи в Италии, и, конечно, над новой серией снимков, на этот раз посвящённых Бразилии [5].

Александр Родченко. Ракурс

Список классиков чёрно-белой фотографии был бы неполным без имени – Александр Михайлович Родченко (1891–1956). Это великий советский живописец, график, скульптор, художник театра и кино, основоположник конструктивизма и, конечно же, фотограф. (ПРИЛОЖЕНИЕ № 16)

Александр родился в 1891 г. в семье театрального работника и прачки г. Санкт-Петербурга. Когда Саше было 11 лет, семья переехала в Казань, где он пошёл учиться в Казанское приходское училище. Проучившись там 3 года, Родченко поступает в 1911 г. в Казанскую художественную школу к преподавателю Н.И. Фешину, где знакомится с будущей женой Варварой Степановой. В 1916 г. они начинают совместную жизнь и в этом же году его призывают в армию, где он служит заведующим санитарным поездом.

С искусством Родченко сталкивается в 1917 г., когда создаётся профсоюз художников-живописцев. Александр сразу становится его секретарём и занимается организацией условий для работы и защитой прав молодых

художников. В то же время его приглашают оформлять кафе «Питtoresк» в Москве вместе с друзьями Г.Б. Якуловым и В. Татлиным. В это время появляются его первые работы, выполненные в минималистически абстрактном стиле. С 1916 г. Родченко начинает участвовать в выставках русского авангарда, архитектурных конкурсах и др. Начинается период становления стиля Родченко – он изобретает, открывает, изучает мир и представляет его в своих экспериментальных полотнах с помощью выразительных средств.

Родченко создатель нового – он из существующего вычленяет главное и представляет это миру. Точки, геометрические фигуры, штрихи – всё у Родченко приобретает новый смысл в новых комбинациях. Он растёт и в карьерном смысле – становится членом Живкультарха и одним из организаторов РАБИСа, затем преподаёт на деревообрабатывающем заводе в должности профессора – учит студентов создавать пригодные для жизни предметы, притом чтобы те были как функциональными, так и изящными, стильными за счёт хитросплетения линий и форм.

В фотографии Родченко устраивает прорыв. Он впервые применяет фотомонтаж для иллюстраций книг (В. Маяковский «Про это»). С 1924 г. начинает и вплотную занимается фотографией. Родченко известен своими портретами близких и знакомых, именитых людей; городскими пейзажами. И на всех них видится его нестандартный взгляд на мир, стремление перевернуть его с ног на голову, уникальный подбор ракурсов и фокусных точек. Родченко писал: «Толчешься у предмета, здания или человека и думаешь, а как его снять: так, так или так?... Все старо... Так нас приучили, воспитывая тысячелетия на разных картинах, видеть все по правилам бабушкиной композиции. А нужно революционизировать людей видеть со всех точек и при всяком освещении» [18].

Родченко обвиняют в том, что он не такой как все, идёт против системы. Но он не сдаётся, вступает во всё новые и новые объединения – «ЛЕФ», «Реф», «Новый Леф», становится членом «ОСА», «АСНОВА». В 1925 г. Родченко уезжает в Париж с целью оформления Международной выставки современных декоративных и промышленных искусств, а также представления рекламных плакатов, которые были удостоены серебряной медали на парижской выставке. Также, в том же году, Родченко изготавливает панно для Дома Моссельпрома в Москве.

Он не боится смотреть на мир под другим углом, не боится экспериментировать, придумывать, изобретать. Он считает, что выбранный им ракурс – снизу – оживляет фотографию, делает её необычной, смелой, выразительной, динамичной.

Родченко снимал исключительно с естественным освещением, но умел управлять им так, как ни один студийный фотограф не справлялся с искусственным освещением. Родченко доказывал с каждым снимком, что фотография – это светопись. И светопись живая, не подстроенная, документальная.

В 1926 г. Родченко публикует свои снимки в журнале «Советское кино», участвует в выставке «Советская фотография за 10 лет» в 1928 г. в Москве. В начале 1930-х годов становится фотокорреспондентом сразу в нескольких изданиях – в газете «Вечерняя Москва», в журналах «30 дней», «Даешь», «Пионер», «Огонек» и др. Параллельно с этим работает кинохудожником и театральным постановщиком, придумывает мебель и костюмы для постановок.

В 1930 г. становится организатором фотогруппы «Октябрь», а в следующем году уже выставляется вместе с группой в Московском Доме печати. На той выставке он представил два своих неординарных снимка – «Пионерку» и «Пионера-трубача». Необычными они были потому, что сняты

с нижней точки, с которой ещё никому не приходило в голову снимать. Последующая серия, также как и предыдущая, подвергается критике и несоответствию снимков понятию «советской фотографии».

К неординарным и выдающимся снимкам Родченко следует отнести «Лестницу. Кропоткинскую набережную» (Рис. 1.2.11) и «Девушку с лейкой» – портрет ученицы автора Евгении Лемберг, героини легкомысленной любви Родченко (Рис. 1.2.12).



Рис. 1.2.11 («Лестница. Кропоткинская набережная», 1930 г.)

Первый снимок – идеально вычерченная композиция инженера Родченко. Чёткие линии тени совпадают со ступенями и создают «полосатый» узор. Этот узор разбивает силуэт женщины с ребенком, которая торопится по своим делам. Много решает и ракурс данного снимка – визитная карточка Родченко. Он снимает сверху (вероятно с моста) вид на набережную. Данный снимок, вероятно, не один в серии, их было несколько: разные люди, разные истории. Но Родченко выбрал именно этот за его ясность и простоту сюжета.



Рис. 1.2.12 («Девушка с лейкой», 1934 г.)

«Девушка с лейкой» относится к портретам близких людей Родченко. С ученицей Евгенией Лемберг у Родченко был недолгий роман, который и оставил отпечаток на этой фотографии. Снимок рассказывает историю молодой девушки, сидящей на скамье. Она молода и несколько наивна, студентка. Но как естественно она сидит на скамье, как красиво падает свет сквозь окна на неё. Родченко специально усиливает наклон снимка, экспериментируя с ракурсом, забыв о горизонте. Оттого получается и в меру динамичный, и спокойный и интересный рисунок светописи.

В 1932 г. Родченко становится свободным фотокорреспондентом, выйдя ненадолго из группы «Октябрь». С этого момента он будет выполнять государственный долг – снимать строительство Беломорстроя, открывать в ГУЛАГе фотолаборатории. Там он сделает около 2 тысяч фотографий, из которых до наших дней сохранится около 30-ти. В 1933 г. Родченко полностью разработал журнал, посвящённый Беломорканалу, и оформил его своими снимками.

До последнего дня своей жизни Родченко был поглощён фотографией – составлял фотоальбомы, продолжал занятия живописью, был членом жюри, художником-оформителем фотовыставок, был членом МОСХа, сам участвовал в выставках. Его работы хранятся в музеях и частных коллекциях США, Франции, Испании, Великобритании, Чехии и др. Его вклад в советскую фотографию, а также в искусство в целом, неоценим и неоспорим. Вся его яркая жизнь и цель её заключалась в следующих словах: «Хочется сделать фото, каких не делал раньше, чтоб это была сама жизнь, и самая настоящая, чтобы они были простые и сложные одновременно, чтоб они удивляли и поражали» [18].

Александр Китаев. Драматизм

Александр Китаев – одновременно известный и неизвестный российский фотограф, куратор и историк фотографии. (ПРИЛОЖЕНИЕ № 17) Родился 23 ноября 1952 году в Санкт-Петербурге. По достижении 18 лет, в 1970 г., идёт работать слесарем на Ленинградский электромеханический завод «Заря». На заводе Китаев знакомится с рабочим В. Стрижекозиным, который прививает у Китаева любовь к фотографии. Ввиду необходимости обучения, повышения квалификации или смены сферы деятельности, профессионального роста, Китаев в 1971 г. поступает в СевероЗападный политехнический институт, на заочное отделение, чтобы и учиться, и работать. Но не забывает он и о фотографии – все больше и больше в объектив фотографа попадают виды родного Питера.

В 1974 г. Александр оставляет учёбу, зато двумя годами ранее (1972) случайно попадает в фотоклуб Выборгского ДК, становится его членом. В 1975 г. Китаев внутри клуба знакомится и сближается с фотографами С. Чабуткиным, Е. Скибицкой, Б. Коновым, Е. Покуц, которые становятся его друзьями, а впоследствии все четверо, включая Китаева,

создают творческую группу «Окно», входящую в состав фотоклуба. В том же году Китаев поступает на факультет фотокорреспондентов Университета рабочих корреспондентов при Ленинградском Доме журналиста. В 1977 году снова бросает учёбу. В 1978 г. его принимают на работу в фотолабораторию Ленинградского адмиралтейского объединения. В 1979 г. Китаев выходит из состава фотоклуба ВДК и практически одновременно, вместе с другими энтузиастами, создает фотоклуб «Дружба» в Доме дружбы с народами зарубежных стран.

В 1980 г. Китаев участвует в своей первой серьезной выставке – Выставке ленинградских фотографов, экспозиция которой располагается в кинотеатре «Балтика». В 1982 г. выходит из клуба снова, оставляет занятия фотографией, но спустя 5 лет вновь занимается в фотоклубе, теперь это фотоклуб «Зеркало» в ДК Железнодорожников им. К. Маркса, по приглашению Ю. Матвеева. Летом 1988 г. принимает участие в VIII Отчётной выставке «Зеркала» и спустя некоторое время выходит из клуба. В конце 1988 г. до конца следующего года посещает встречи товарищества «Община художников» и принимает участие в выставке-акции, посвящённой Ленинграду «... город, знакомый до слёз». Также в эти годы участвует в выставках фотообъединения «Фотоцентр» при ДК им. Ильича.

С 1990-х гг. начинаются «золотые годы» мастера. В 1992 г. он присоединяется к объединению «Фотopostscriptum», а в следующем году принимает участие в выставке под эгидой этого сообщества, которая проходит в Государственном Русском музее. Также этим годом датируется вступление Александра Китаева в ряды членов Союза фотохудожников России. В 1994 г. Китаев – член Союза художников России, а с 1999 г. – свободный художник.

В 2000-е гг. начинается кураторская и издательская деятельность Китаева. Он курирует выставки (около 18 выставочных проектов), проводит персональные выставки – таковых насчитывается около 70-ти: в России,

Англии, Германии, Голландии, Греции, Италии, Швейцарии, групповые (около 150). Китаев открывает издательство «Арт-Тема», которое выпускает издания по фотографии, по совместительству является его арт-директором (2000-2001г.), в те же годы становится редактором раздела «Арт-Мансарда» в сетевом журнале «Peter Club». С 2004 по 2005 г. – арт-директор фотогалереи «Раскольников». В 2006 г. Китаев был удостоен стипендии Парижской мэрии.

Китаева однозначно считают «певцом своей Родины, живой легендой фотографической школы Северной столицы России». Он показывает Петербург таким, каким его видит сам – романтичным, освещенным утренним солнцем, поэтичным. Как говорит сам Китаев, он в своих фотографиях «даже помойку старается сделать красивой» [9]. На его работах знакомые виды Санкт-Петербурга становятся художественными произведениями, «открытками, будто выписанными тонким пером» [8]. Немаловажно и то, что Китаев сам печатает и доводит до совершенства свои работы, вручную ретуширует их.

Китаев держит собственную мастерскую в Санкт-Петербурге, куда к нему заходят разные гости. Они будто на миг становятся вписанными в данные обстоятельства, становятся родными фотографу, располагают к себе. Китаев не противится этому, наоборот его мастерская с каждым днём приобретает «новые краски» – вот появился человек, а вместе с ним деревянный стул. Человек может остаться здесь, разговаривать с хозяином, даже пожить пару дней. Но наступает момент, когда он уходит, а на его смену приходит другой человек, приносит что-то своё, а иногда, бывает, что-то пропадает. Так появляются «китаевские портреты с задником», про которые сам Александр Китаев говорит так: «За свою фотографическую жизнь я от души "наснялся" портретов. Сначала, в ранние фотолюбительские годы, это были портреты преимущественно друзей и родственников. Позже, в течение 20 лет работал фотографом на заводе, и мне

пришлось сфотографировать уйму передовиков производства на многочисленные так называемые «Доски почета». Вступив примерно в 1987 году на тропу творческой фотографии, я занялся портретом действительно от души, ибо по большей части это не диктовалось каким-либо заказом, а делалось исключительно из любви к людям и фотографии»[9, с 143-147].

Китаев неравнодушен к балеринам. Его фотографии балерин Мариинского театра наполнены какой-то инопланетной воздушностью и одновременно приближением к реальности. Он не пытается их идеализировать, он видит их такими, какие они есть, при этом подчёркивая достоинства: телесность их души, одухотворенность, возвышенность и схожесть с прекрасными лебедями. Также, на снимки балерин влияет опыт съёмок Китаева скульптурных композиций, возможно, поэтому люди в его объективе изысканны, красивы и поэтичны, будто они сами являются скульптурами, высеченными из природного материала

Наиболее значимыми из таких снимков являются снимки балерин Мариининского театра – портреты Ирмы Ниорадзе (Рис. 1.2.13) и Светланы Захаровой (Рис. 1.2.14).



Рис. 1.2.13 «Портрет Ирмы Ниорадзе. Лебедь», 1997 г.

На первом мы видим прекрасного лебедя или даже принцессу из сказки – Ирму Ниорадзе. Она специально надела свой сценический костюм, дабы не выходить из роли, которую она исполняет в театре. Её тело хрупкое и стройное, руки обвивают колени, словно крылья. Китаев и сам признаётся, что влюблён в этот снимок, как и в самих прекрасных балерин, проводящих в его студии дни.

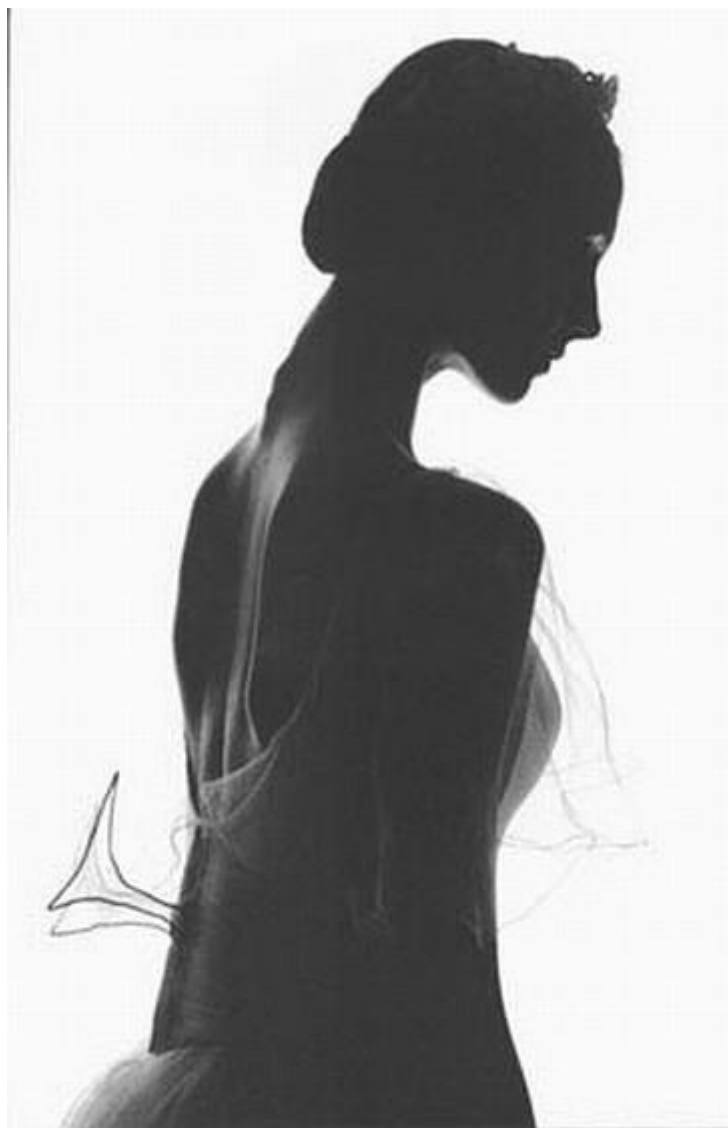


Рис. 1.2.14 («Портрет Светланы Захаровой», 1997 г.)

Фотография Светланы Захаровой выполнена совсем в другой технике. Китаев подсвечивает фон контровым светом, а саму балерину оставляет в тени, чтобы запечатлеть её строгий и стройный силуэт. Ничего не выбивается из этого сильного и в то же время женственного портрета – ни лишних деталей,

ни динамичных движений. Статика, спокойствие и стать – вот как можно описать портрет великой русской балерины, запечатленной Китаевым.

В техническом плане Китаев всегда экспериментирует – то возьмёт для съёмки пейзажа немыслимый «широкоугольник», то в студии снимает со штатива, то, в той же студии, ставит длинную выдержку и двигается, вешает перед силуэтами девушек плёнку, снимает через стекло, сквозь туман, ставит двойную экспозицию. И каждый раз выходит что-то новое, интересное, но, всё же, неповторимое «китаевское». Снимает он всегда при естественном освещении или при освещении, повторяющем естественное. Но глубокие и чёткие тени такового заставляют восхититься знанием светописи мастера.

В последнее десятилетие А. Китаев останавливает свою деятельность как фотограф, но остается учителем, куратором и писателем. Одна из его культовых книг – книга-эссе «Субъектив» (2000). Также он автор книг «Субъективно о фотографах. Письма» (2013), «Петербург Ивана Бианки. *Poste restante*» (2015). Китаев проводит мастер-классы, выставки в музеях и учебных заведениях Санкт-Петербурга, Москвы, Калининграда, Хабаровска, Хельсинки и др. городов. Читает лекции по истории и теории фотографии, составляет фотографические альбомы. На тот момент его фотографии наполняют государственные и частные собрания России и Европы, его книги читают на русском и английском языках.

Сейчас Китаев представляет 3 своих альбома: «Прогулки по Марлинской аллее», «Афонский винтаж» и «Патина. Старый Летний сад», которые сняты достаточно давно (1993-1995), но автор представил их зрителю буквально недавно. Все три рассказывают о разных исследованных Китаевым, родных местах Петербурга – о парках Петергофа, о Летнем саде, о путешествии в Новый Афон во второй половине 1990-х годов. Все они уникальны и не похожи друг на друга. «Прогулки по Марлинской аллее» – классические примеры архитектурных шедевров, вписанных в природное убранство

Петергофа, «Афонский винтаж» – священное писание священного места, аскетичные пейзажи, поиск тайны между человеком и природой, «Патина. Старый Летний сад» – романтическая ода изысканным памятникам Летнего сада, создающая образ паркового ансамбля, о котором пели великие русские поэты – Пушкин, Ахматова, Маршак и др.

Технологию фотоискусства А. Китаева можно представить его словами из книги «Субъектив»: «Но наша мануальная технология – дело тайное, до конца непостижимое и непредсказуемое. На каждой стадии может произойти осечка и пока невидимое станет видимым проходит время. Может быть именно этот зазор, да колдовство в лаборатории, когда на твоих глазах на девственно чистом листе бумаги появляется чудесное изображение, и составляют особую прелесть той фотографии, которой мы посвятили свои жизни. Быстрая цифра, которая была ... фантастикой и фантазией, в недалёком будущем поглотит «мокрую» фотографию целиком. < > Та фотография, где бачки, проявители, закрепители, увеличители и т.д. – уходит» [8, с 145].

ГЛАВА 2. ТЕХНОЛОГИЯ СЪЁМКИ СЕРИИ ЧЁРНО-БЕЛЫХ ГРАФИЧНЫХ ФОТОПОРТРЕТОВ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ПЛАСТИКИ ЧЕЛОВЕКА

2.1. Описание съёмочного процесса работы с моделями

Ключевое слово в обозначенной теме работы – это технология. В данном случае, технология съёмки. Прежде чем переходить к сути понятия «технология съёмочного процесса», стоит разобраться, что такое технология в общем смысле этого слова.

В научной литературе понятие «технология» трактуется достаточно широко. Например, С.И. Ожегов трактует понятие «технология» как «совокупность производственных процессов в определенной отрасли производства, а также научное описание способов производства»[16].

Некрасова Н. А. и Некрасов С. И. считают, что «технология» – это «применение научного знания для решения практических задач» [15].

«Совокупность методов обработки, изготовления, изменения состояния, свойств, формы сырья, материала или полуфабриката, осуществляемых в процессе производства продукции» - так «технологии» определяют в Советском энциклопедическом словаре редактор Прохоров А.М. [19].

Все понятия близкие по смыслу и отличаются лишь формулировками. Таким образом, технология – это определённый алгоритм, совокупность процессов, соблюдая последовательность которых можно получить тот продукт (результат), который был задуман и запланирован заранее.

Технология съёмочного процесса в фотографии – это зафиксированная последовательность действий, направленная на проведение съёмки в установленном правилами порядке, результатом которой является фотография или серия фотографий в заданной тематике. То есть, соблюдая технологию съёмочного процесса в фотографии, выбрав одну и ту же тему, мы можем получать стабильный положительный результат ровно столько, сколько применяем технологию.

Попробуем разобраться, какова же структура данной технологии. Анализ специальной литературы показывает, что в настоящее время фактически отсутствует современная информация по данной теме, а конкретно, по специфике съёмки фотографии. В крупных литературных источниках советского времени затрагивается тема только технологии кинопроизводства. И то, данные книги датированы 50-60 гг. XX века. Конкретно описанной технологии съёмки фотографий нет. Поэтому на основе

данных о технологии кинопроизводства, попробуем составить свою технологию фотопроизводства. Технология создания серии черно-белых графичных фотопортретов будет из следующих этапов:

1. Подготовительный этап (pre production)
2. Съёмочный этап (production)
3. Этап ретуши (обработки) фотопродукта (post production).

Рассмотрим каждый этап более подробно.

Подготовительный этап включает в себя непосредственно задумку снять фотографию (серию фотографий), а также формулировку идеи, обоснование замысла. На данном этапе стоит задача доказать актуальность темы в современные дни, выяснить, найдёт ли она отклик у публики, интересна ли зрителю.

Если же ответы в большинстве своём отрицательны, не имеют теоретической основы, размыты, то следует, либо доработать идею, либо отказаться от нее в поисках более актуальной и интересной зрителю.

Если ответы на все вопросы являются обоснованными и положительными, следует приступать к созданию сметы необходимых материалов и инструментов для съёмки, то есть необходимо расписать, что потребуется для съёмки, что нужно приобрести, подготовить, купить для успешной съёмки – какое оборудование, расходные материалы, костюмы, грим и пр. Также, стоит определиться, нужны ли для съёмки ассистенты, помощники и другой обслуживающий персонал.

Когда смета или примерный список необходимого оборудования составлены, следует переходить к поиску мест для съёмки, а также подбору моделей.

Места для съёмки должны идеально соответствовать замыслу. Затем необходимо серьезно подойти к отбору моделей для съёмки – уместности их в выбранных локациях, психологическому настрою, мастерству позирования, а

также пониманию темы фотографа. Выбрав модель (моделей), с ними четко и подробно обговаривается идея съёмки, а конкретно, соответствие идее внешнего вида, костюма, макияжа (если требуется) и пр.

Когда все задачи первого – подготовительного – этапа выполнены, можно приступить ко второму этапу – съёмочному.

Съёмочный период включает в себя непосредственно процесс съёмки, то есть процесс взаимодействия фотографа с моделями в условиях определенного помещения (на природе) с использованием атрибутики и при помощи ассистентов (самостоятельно).

Этап ретуши (обработки) фотопродукта (или монтажно-тонировочный этап, как он назван в кинопроизводстве) в технологии фотосъёмки ограничивается ретушью и цифровой обработкой фотографий с помощью компьютерных графических фоторедакторов, и последующим выводом фотографии с цифрового носителя на бумажный.

Тут следует отметить, что не все фотографы в настоящее время пользуются цифровой техникой. Как мы уже сказали ранее, ввиду повышенного интереса в настоящие дни к плёночному процессу, некоторые фотографы до сих пор снимают на плёночные фотоаппараты и, соответственно, сами отвечают за печать и проявку фотографий. Технология фотосъёмки в данном случае совпадает с выше описанной нами технологией в общем, кроме последнего этапа – этапа ретуши (обработки) фотопродукта.

В данном случае обработка на компьютерах и последующая печать на современных принтерах заменяются на ретушь ручную на фотопленке, а также проявку и печать фотографий в лабораторных условиях. Расскажем об этом поподробнее.

Среди фотографов, снимающих на плёнку, немало людей, которые собственноручно проявляют плёнку: отснятые полностью плёнки в тёмном помещении достаются из камеры и сматываются на катушку, которая

помещается в бачок для проявки. Затем готовятся растворы – проявитель и закрепитель (фиксаж). Температура растворов должна быть около $+20^{\circ}$, для приготовления растворов лучше использовать дистиллированную воду, температура которой около $+30-40^{\circ}$. В отдельных контейнерах смешивают дистиллированную воду и смесь проявителя (порошок), в другом контейнере – фиксаж, точно также приготовленный из порошка и дистиллированной воды. Проявитель, в среднем, должен находиться в бачке проявки 9 минут. Время от времени следует переворачивать бачок, чтобы сбить возникающие пузырьки. По истечении времени раствор проявителя сливается в специальный контейнер, а плёнка обрабатывается стоп-раствором (с лёгкостью можно заменить на обычную воду). Стоп-раствор или вода смывает остатки проявителя с плёнки. Температура обычной воды должна держаться тоже около $+20^{\circ}$.

Последний этап проявки – фиксаж или проявитель должен находиться в бачке с катушкой плёнки 15 минут, каждую минуту бачок следует встряхивать. Данный раствор делает плёнку нечувствительной к свету. На этом процесс самой проявки фотографий следует считать законченным, а плёнки повесить сушиться в подготовленном для этого месте.

Готовые проявленные плёнки сканируются, переводятся в нужный формат, в Photoshop переводятся из негативов в позитивы путем инверсии. Так создаются в домашних условиях фотографии, снятые на плёнку.

Опираясь на сформулированную общую технологию фотопроизводства, опишем конкретную специфическую технологию создания серии черно-белых графичных фотопортретов.

Подготовительный этап.

Первоначально появился общий замысел – снять танцоров в студии. Данная тема заинтересовала автора, так как в наши дни танцевальное искусство достаточно развито. Открываются многие танцевальные школы,

причем с множеством направлений, видов и жанров танцев. Танцы полезны не только для психического, эмоционального здоровья человека, но и имеют физиологическую пользу – сохраняют сердце и сосуды в тонусе, предотвращают риск сердечно-сосудистых заболеваний, улучшают дыхание, помогают избавиться от лишнего веса, делают мышцы гибкими, тело подвижным, а организм – выносливым. Они просто-напросто улучшают память, исключают риск серьезных патологических заболеваний опорнодвигательного аппарата (если до занятий танцами этого они не были выявлены), а также делают человека счастливым. Именно поэтому выбранная тематика для серии фотографий показалась актуальной.

Современные танцевальные жанры возникают чуть ли не ежедневно – дэнсхолл, свинг, линди-хоп, электро, тектоник, джампстайл, контемп... Они набирают популярность среди молодёжи, а также проникают в танцевальные школы, где и получают новую жизнь. Так, автору стало интересно – в каком виде танца, точнее, при каком слиянии искусства фотографии и искусства танца получится тот продукт, который был задуман. Захотелось провести фотоэксперимент, результатом которого было бы описание истории танца на фотографии, где будет видно какой след на человеке оставляет танец, как меняет осанку, как вытягивает мышцы шеи, рук, ног, спины, и как это подчеркивает фотография. На фотографиях хочется выразить красоту человеческого тела – алмаза, который превращается при огранке танцем в истинный бриллиант. В качестве такого танца был выбран балет.

Определившись с темой фотосъёмки, мы выбрали форму, в которой будут представлены результаты фотографического исследования танцоров. Было определено, что это будет серия черно-белых фотографий (опять же, ввиду повышенного интереса среди фотолюбителей к истокам черно-белой фотографии), на которых будут изображены танцоры (девушки или юноши), владеющие основами классического танца (балета).

При реализации художественной идеи сразу было принято решение о выборе источников освещения. Так как следовало показать красоту человеческого тела, не стали в качестве источника использовать солнце, то есть проводить съёмку на естественном освещении. Солнце – непостоянный источник, всё время меняет положение, а соответственно и тени – они мягкие и не всегда глубокие и контрастные; к тому же, солнце – это, скорее заполняющий источник освещения. А для контрастной съёмки танцоров требовалось два источника освещения – рисующий свет и моделирующий свет, которые дают жесткие, глубокие и четкие тени, прорабатывают форму тела танцора, а также подчеркивают достоинства, скрывая мелкие несовершенства. Поэтому было принято решение снимать в студии с двумя источниками искусственного освещения.

Следующий подэтап – составление списка или сметы расходов. Съёмку было запланировано производить на цифровую полнокадровую зеркальную камеру Canon EOS 5D Mark II, объектив 50 mm 1.4. Было принято решение ограничиться единственным объективом, так как он идеально подходил для всех съёмок для получения аналогичных изображений. Выбран был «полтинник», так как этот объектив минимизирует все виды аберраций (искажений в фотографии), передает изображение, наиболее близкое к видимому человеческим глазом, а также имеет угол обзора 45 градусов, что исключает попадание в кадр лишних объектов, и сосредотачивает зрителя (фотографа) на объекте съёмки.

Также необходимо 2 источника света мощностью не менее 10 Вт с флюоресцентными лампами для достижения холодного освещения (хоть и фотографии будут выполнены в черно-белом варианте, свет играет большую роль), 2 ассистента, подставка (стремянка) или штатив для софитов.

Когда список необходимого оборудования был составлен, нужно было определиться с локациями для съёмок. В ходе тщательных поисков и требований к помещению:

- помещение должно быть просторным, иметь деревянное напольное покрытие (паркет, ламинат, пробка или массивная доска), создающее ощущение деревянного пола;

- стены должны быть ровными, одного цвета темного оттенка (серый, черный, темно-синий, темно-коричневый и т.д.) для того, чтобы оттенять танцора от стены. Большие панорамные окна не обязательны, но приветствуются.

По данным критериям были выбраны актовые залы ИМХО (г.Екатеринбург), в которых регулярно проводятся репетиции, постановки и тренировки танцев.

Для съемки были приглашены девушки с хореографическим образованием, также обучающиеся ИМХО, студентки 4 курса направления «Хореографическое искусство в образовании», и знакомые, занимающиеся в танцевальной студии. Поэтому в залах университета девушки чувствовали себя комфортно в знакомой атмосфере, знали, как правильно встать, подпрыгнуть, или исполнить элемент балетного танца. Внешний вид танцоров был выбран классическим – танцевальный купальник, юбка-пачка (юбка из сетки), шорты, обтягивающие топы, пуанты и другая гимнастическая одежда. Она должна подчеркивать гибкое упругое тело танцоров с напряженными мышцами, которые видны через тренировочный костюм и летающие ткани (сетку), подчеркивающие легкость и грациозность девушек, когда они будут исполнять прыжок или другие хореографические элементы.

В процессе съемки балерины должны были не просто двигаться в пространстве, а быть окружены ореолом из белой присыпки (использовалась

мука), что должно было подчеркнуть загадочность, таинственность и необычный подход к изображению танцоров.

Съёмочный этап.

Съёмки проходили вечером в течение 5 дней по 2 часа на каждую девушку. Помогали два ассистента – один отвечал за регулировку света, второй – за подбрасывание вверх муки, то есть создание локаций и фонового рисунка съёмки с целью остановить и «заморозить» момент, неуловимое мгновение движения. Всё прошло успешно, активно и легко. Сами девушки были заинтересованы в съёмках, поэтому с легкостью шли на контакт, подчинялись фотографу, беспрекословно выполняли все просьбы относительно позирования в течение съёмки. Со своей технической задачей справлялись на «ура», так как были танцевально подготовлены, в хорошей физической форме. (ПРИЛОЖЕНИЕ № 18)

Этап ретуши (обработки) фотопродукта.

После съёмочного процесса следующим шел этап выборки и ретуши фотографий. Хотя и без обработки фотографии уже представляли эстетическую ценность, заставляли остановить взгляд, рассмотреть их, всё же завершающим штрихом была небольшая цветокоррекция, а также регулировка контрастности и яркости фотографий.

Для обработки снимков использовались такие графические редакторы, как Adobe Photoshop CS6, Camera Raw (диалоговое окно в Photoshop для конвертации из формата Raw (формат фотографий при съёмке и обработке) в формат JPEG (формат фотографий для просмотра и последующей печати) и Adobe Photoshop Lightroom.

Фотографии также были напечатаны для предварительного просмотра результата. Печать осуществлялась в «Фотоцентре» (Алапаевск) с помощью мини-лаборатории для печати Fujі FP5663SCAL на шелковистой матовой бумаге. Место печати и вид бумаги фотографий также были выбраны не

случайно. Данный фотоцентр был знаком фотографу по предыдущему опыту и отличался высоким качеством и уникальной технологией печати фотографий. Все дело в том, что данный центр – единственный известный фотоцентр, который печатает фотографии не на лазерных или струйных принтерах, а в мини-лаборатории для печати Fuji FP5663SCAL, которая полностью повторяет технологию лабораторной проявки и печати фотографий в усовершенствованном виде.

Отсюда – высочайшее качество фотографий и детальная проработка фактуры, точная цветопередача.

Таким образом, в несколько этапов была реализована технология создания черно-белых пластичных фотопортретов на практике.

2.2. Общие правила и рекомендации к съёмке портретов в движении

Обобщим правила съёмки, относящихся к технологии создания портретов танцоров, которые с лёгкостью могут быть применены на практике и для аналогичной съёмки или съёмок вообще. Также данная информация будет полезна начинающим фотографам как подробное раскрытие некоторых технических аспектов съёмки.

1. **Короткая выдержка.** Танец это движение – переходящие друг в друга па, элементы и др. Фотограф обязан успевать за ходом танцора, не пропустить ни одного кадра – ведь даже случайный кадр может получиться удачным. Поэтому первый совет – при съёмке танцоров или людей в движении обязательно нужно выставлять короткую выдержку, чтобы избежать нерезкости и добиться чёткости и проработки всех деталей. Короткая выдержка начинается от 1/600 и короче: 1/600, 1/200. При выдержке 1/600 могут получиться размытыми некоторые детали – юбка, складка. Это можно

использовать в качестве художественного элемента, но тело портретируемого всегда должно быть резко.

2. **Счёт.** Счёт при съёмке танцоров – неотъемлемая вещь. Нужно успевать за портретируемым, порой даже подстраиваться под него. При съёмках, в описанной данной технологии, использовался счёт сразу 3 участников съёмочного процесса – фотографа, портретируемого (танцора) и ассистента. Это требовалось для того, чтобы камерой «поймать» нужную позицию танцующего, а также вовремя подкинуть над ним муку, которая разлетаясь, на фотографии создавала легкий светлый ореол. На раз все трое готовились к выполнению, на два – ассистент подкидывал муку, чтобы та успевала долетать и распыляться вокруг танцора, на три – спуск затвора, позиция танцора, подкидывание муки самим танцором. Привязка идёт к счету еще и потому, что танцоры делят воображаемую музыку на квадраты по 8 счетов, и вслух или про себя точно также считают.

3. **ISO.** В условиях естественного освещения съёмка потребует управления освещением и управления ISO. Оно может быть поднято ввиду недостаточной освещенности, даже при 2 источниках света. ISO может быть в зависимости от поставленных настроек 200, 400, 600 и 800. Следует следить за тем, чтобы шум не мешал съёмке, не было слишком высокой чувствительности. Даже при переводе в черно-белое, шумы, как побочное явление завышенной светочувствительности будут заметны.

Кроме технической стороны при съёмке должна учитываться и психологическая составляющая, о которой подробно скажем в следующих рекомендациях.

1. **Взаимодействие фотографа и моделей при подготовке и съёмке.** Не последнее место занимает подготовка танцоров и самого фотографа к съёмке. Должны быть обговорены все детали и нюансы, общая идея и концепция. Сама съёмка должна проходить легко, без напряжения.

Фотограф должен быть предельно внимательным, корректным и общительным.

Конечно, танцоры знают своё дело зачастую лучше фотографа, но попросить повернуться, наклонить голову чуть вправо, выгнуться чуть сильнее – необходимые рабочие моменты. Фотограф обязан поддерживать диалог, общаться во время съёмки, подбадривать модель – от этого зависит весь результат. Необходимо помнить о том, что танец – это самовыражение души на языке тела, поэтому желательно попросить танцора включить любимую музыку, чтобы настроиться на нужную волну, дать ему свободу выражения.

2. **Внимательность к портретируемым.** Необходимо быть всегда начеку, особенно в такой динамичной съёмке как съёмка танцоров. Нужно изучить технику танца, попробовать понимать тело танцора, чтобы нажимать спуск вовремя, зная, что получится нужный снимок. Нужно помнить о повторении, то есть о том, что танец – это повторение некоторых элементов, поэтому желательно понимать модель, быть вместе с ней «на одной волне».

3. **Эмоции.** Фотограф обязан поддерживать эмоциональный настрой моделей на высоте. Ведь только пребывая в хорошем расположении духа, а еще занимаясь любимым делом, человек может находиться в состоянии вдохновения, воодушевления, отключить некий контроль и импровизировать. Танец – язык тела. Фотограф должен постараться прочесть эмоции танцора через язык его тела, его динамику.

4. **Детали.** Они могут быть как на самих снимках, так и при учете в голове фотографа. Детали, фон, драпировки – они многое решают в вашей фотографии. Следовательно, нужно избегать «неправильных» декораций,

5.

относиться к выбору студии, помещения, локаций серьезно, с учетом мнения танцора.

2.3. Обоснование выбранной колористики и формата фотографий

В искусстве фотографии каждая деталь имеет значение. Саму фотографию можно смело назвать «искусством деталей и фактур». Незамеченной от фотографа не ускользает ни одна деталь. Важно всё: естественно то, что изображено на фотографии именуется книжным термином «композиция» и имеет свои законы и правила; поля фотографии, её размер, ориентация – будь то квадрат, вертикальный или горизонтальный прямоугольник, или, даже, коллаж. Влияет и качество фотографии: намеренные шумы, пыль и царапины или идеально отретушированный снимок; оформление фотографии – полароидный снимок, прибитый к стене кнопкой имеет свою эстетическую ценность, но и в корне отличается и от оформленной в большую деревянную раму фотографии.

Все, так скажем, методы подачи фотографий хороши, но не все могут применяться одинаково. Например, фотограф, изображающий на своем снимке портрет старика с морщинами, будет стремиться к воспроизведению своего шедевра на бумаге большого формата. Всё для того, чтобы зрители почувствовали мощь, силу и мудрость изображаемого героя, а также просто смогли рассмотреть фактуру кожи, морщинки прожитых дней. Или наоборот, фотограф, запечатлев толпу сверху, с длинной выдержкой (получившийся снимок похож на абстрактную живопись) будет доволен средним форматом печати фотографий (30х30, к примеру). Тем самым он покажет людей, как

песчинок мира, хаос, своеобразную людскую пустыню мыслей, общество в целом.

Созданные портреты танцоров нуждаются в особом оформлении и презентации. Танцоры на снимках изображены в полный рост, поэтому зрителю следует также показать героев снимков в формате, приближенном к реальности. Это будет средний формат или формат ближе к крупному. В данном случае 30х45 см.

Черно-белое решение тоже выбрано не случайно. Сама тема танца задает ритм фотографиям, делает их динамичными и драматичными. Если бы снимки были выполнены в цвете, то разнообразие оттенков на фотографии отвлекало бы зрителя от главного героя, от идеи фотографии, и не смогло бы сконцентрировать на смысловом центре. Но в данном случае, мы видим четкую картинку – светлое пятно с глубокими тенями (балерина) и вокруг темный фон, разбавленный облаками белой муки, которая ассоциирует танцовщицу с пушинкой, которая также легко взлетает и держится в воздухе, будто застывшая колибри.

Поэтому готовые фотографии будут представлять собой чёрно-белые снимки размером 30х45 см, распечатанные на шелковистой матовой бумаге, оформленной на подложке из пенокартона. Они не будут оформлены в рамы, так как стекло в рамках сильно бликует и отсвечивает, а матовая бумага наоборот исключает блики. Сами рамки сильно ограничивают восприятие и добавляют деталей, которых на фотографиях итак достаточно.

В заключение, хочется сказать, что как колористическое решение, так и окончательно представление готовых работ может меняться в зависимости от предпочтений автора, сугубо субъективно и индивидуально.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Как сказал когда-то великий Анри Картье-Брессон: «Фотографировать может только тот, кто сумеет выстроить на одной оси глаз, голову и сердце».

Реализация художественно-творческого проекта через создание серии черно-белых графических фотопортретов с использованием пластики человека, выполненных по рассмотренной выше технологии, позволяет сделать следующие выводы.

Разработанная в практической части технология фотосъёмки чернобелых портретов с искусственным освещением является уникальной, так как никто до этого не поднимал вопросов по методике данной съёмки и не прописывал детально технологию. Существовала технология кинопроизводства, а вот технология фотосъёмки не была создана еще никем.

Она уникальна и специфична тем, что может работать только в определенных и прописанных условиях, но если эти условия будут сохранены, то результат получится положительным.

Для того, чтобы прийти к данной цели – разработке технологии и непосредственно самой съёмке, была проанализирована литература по данной теме. Источников оказалось достаточно, так как большинство книг написано самими фотографами, которые являлись по совместительству издателями, писателями и теоретиками. Литературы по истории фотографии оказалось не так уж и много, а информация в них сильно отличалась. С литературой по зарубежным фотоаграфам и практической части оказалось сложнее – по первым информация была только на английском языке (альбомы, статьи), что затрудняло восприятие и разбор данных, по практической части литературы фактически не оказалось. Также к научно-популярной литературе можно отнести интернет источники, статьи из журналов и газет и др.

Проанализированы были и аналоговые фотографии знаковых мастеров чёрно-белой фотографии, выявлены их сильные стороны и их

индивидуальность, которая повлияла на создание неповторимого стиля фотографий, представленных в данной выпускной квалификационной работе. Были систематизированы имеющиеся данные, которые представлены в виде художественно-творческого проекта.

Успешно были отсняты, обработаны и представлены в виде печатных работ фотопортреты танцоров в студии с искусственным освещением.

Таким образом, делая вывод можно сказать, что поставленные в начале работы задачи были выполнены, цель достигнута, работы были апробированы на практике. Они также могут применяться в дальнейшем как иллюстративный материал на уроках по фотографии, так и в качестве иллюстраций или рекламы танцевальных студий, а технология применяться на практике и в обучении фотографии.

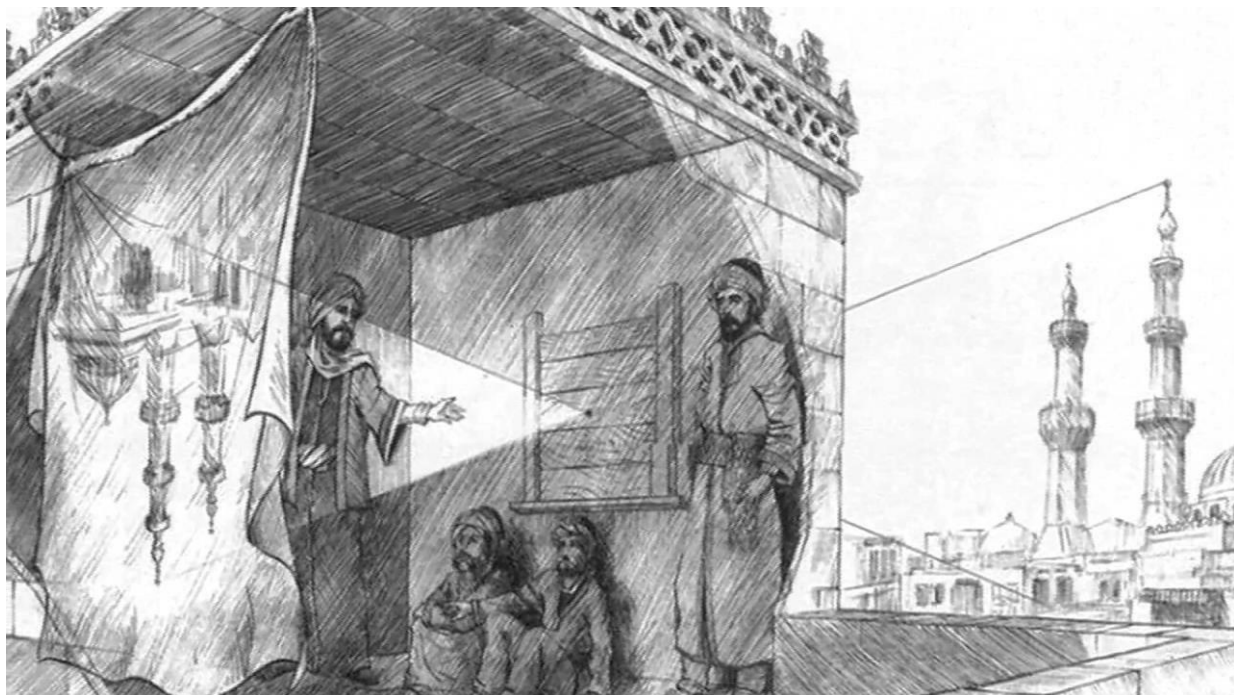
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Бек Т. О прочтении работ Ральфа Гибсона //Московский фотографический салон. 2014. № 3. с. 10
2. Битон С. Зеркало моды / Пер. с англ. С.Алексеева. М.: КоЛибри, 2015. 400 с.
3. Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А. Энциклопедический словарь. СПб.: Издательство OCR Палек, 1998 г. 5547 с.
4. Гридин В. Хочу, чтобы картинка ожила // Коммерсант.ру. 2015. 29 октября. 54 с.
5. Иванова О. Ральф Гибсон // Фото&Техника. 2004. № 7. С. 17-19
6. Картье-Брессон А. Воображаемая реальность. Эссе. СПб.: Лимбус Пресс, 2010. 128 с.
7. Картье-Брессон А. Диалоги /Пер. с фр. М. Михайловой. СПб.: Клаудберри, 2015. 160 с.
8. Китаев А. А. Субъектив. Фотограф о фотографии. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2006. 380 с.
9. Китаев А.А. Субъективно о фотографах. Письма. СПб.: Стереоскоп, 2013. 228 с.
10. Краткий справочник фотолюбителя / Сост. и общ. ред. Н.Д. Панфилова и А.А. Фомина. 4-е изд., доп. М.: Искусство, 1985. 368 с.
11. Лапин А. И. Фотография как... Изд. 2-е, переработанное и дополненное М.: Издательство Московского университета, 2004. 324 с.
12. Микулин В. П. 25 уроков фотографии: Практическое руководство. 11е изд. М.: Книга по Требованию, 2012. 479 с.
13. Михайлович В. И., Стигнев В. Т. Поэтика фотографии. М.: Искусство, 1989. 280 с.
14. Надеждин Н.Я. Коко Шанель. Секрет успеха. М.: Астрель, 2016. 131 с.

15. Некрасов С. И., Некрасова Н. А. Философия науки и техники: тематический словарь. Орёл: ОГУ. 2010. 289 с.
16. Ожегов С.И. Словарь русского языка: Ок. 57 000 слов/ Под ред. Н.Ю.Шведовой. -18-е изд., стереотип. М.: Рус. яз., 1986. 797 с.
17. Редько А. В. Основы фотографических процессов: Учебное пособие. Серия «Учебники для вузов. Специальная литература». СПб.: Издательство «Лань», 1999. 512 с.
18. Родченко А.М. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. М.: Советский художник, 1982. 304 с.
19. Советский энциклопедический словарь / Под ред. А.М. Прохорова. М.: Советская Энциклопедия., 1979. 1600 с.
20. Сонтаг Сьюзен. О фотографии. / Пер. с англ. В. Голышева. М.: Ад Маргинем, 2016. 272 с.
21. Храмов Ю. А. Физики: Биографический справочник / Под ред. А. И. Ахиезера. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Наука, 1983. 400 с.
22. Чёрно-белая съёмка /Пер. с англ. Т.О. Новиковой. М.: Эксмо, 2013. 144 с.
23. Чибисов К.В. Очерки по истории фотографии. М.: Искусство, 1987. 255 с.
24. Avedon Richard Portraits of Power / Paul Greenlagh, Renata Adler, Paul Roth. Steidl, 2008, 298 pages
25. Lawford Valentine. Horst. His work and his world. New York, Alfred A.Knopf. 1984. p.292
26. Photographers on seeing. Ralph Gibson: Arthur Goldsmith//Popular photography. 1981. April, № 5. p.86
27. Stern Portfolio № 39. Elliott Erwitt. teNeues, 2005. p.96

ПРИЛОЖЕНИЕ

ПРИЛОЖЕНИЕ 1



Ученый Альгазен и его «камера-обскура»

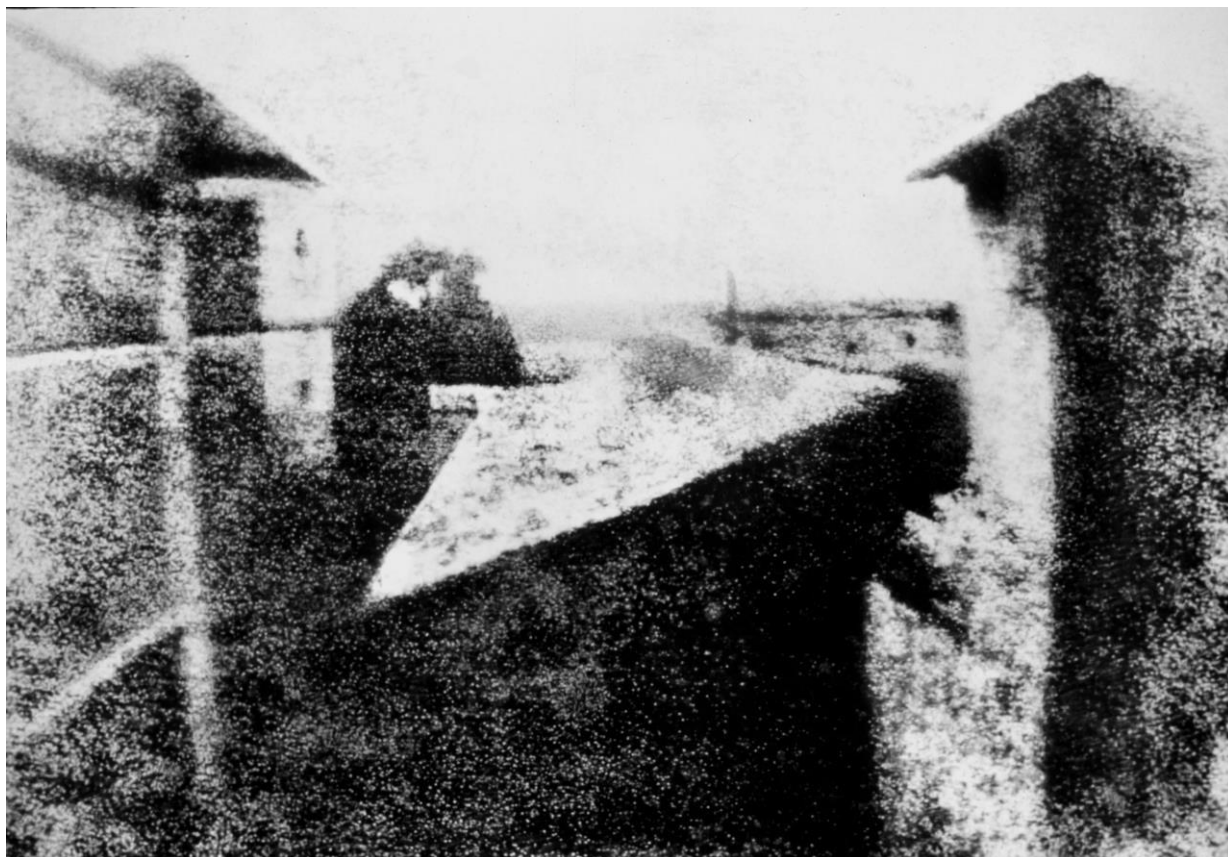
ПРИЛОЖЕНИЕ 2



«Камера-обскура» была хорошим подспорьем для создания полотен художников.

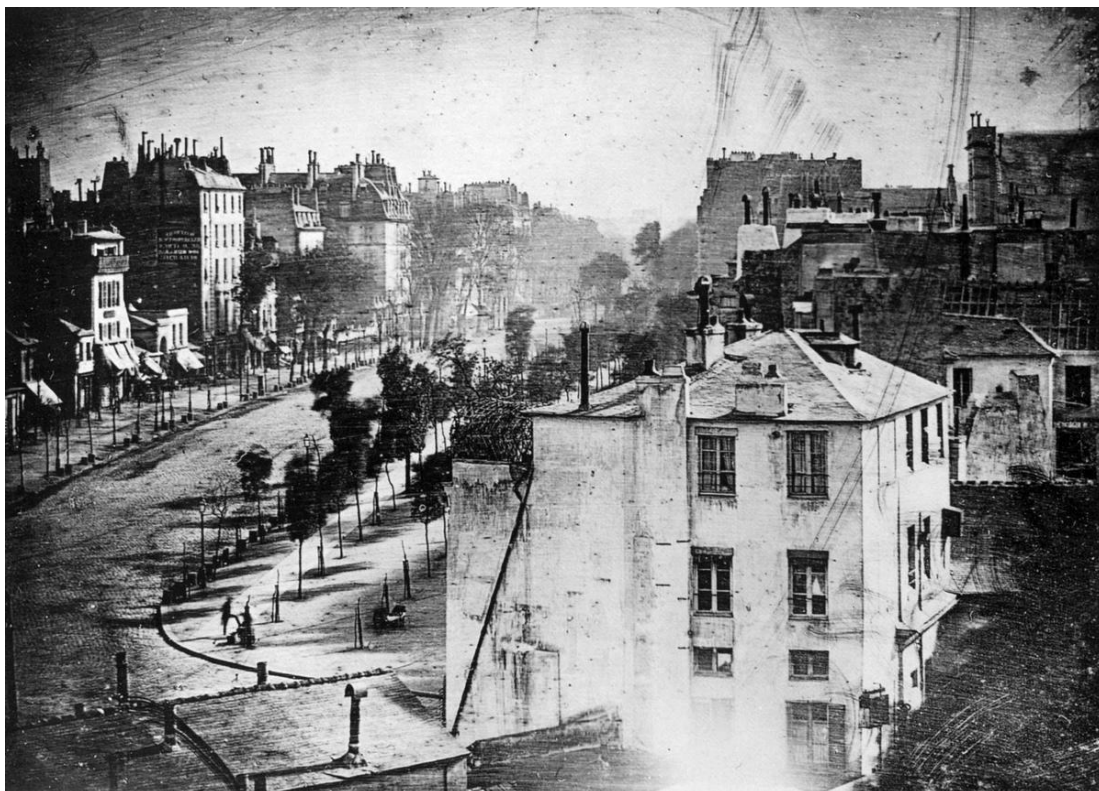


И.Г. Шульце – профессор-физик Галльского университета, первым доказал что темной соль делают лучи солнечного света



«Вид из окна в Ле Гра» Ж. Ньепса – первая в мире фотография, закреплённая на металле.

ПРИЛОЖЕНИЕ 5



*Первый снимок с человеком в кадре - «Бульвар дю Тампль в Париже»
Л.Дагера*

ПРИЛОЖЕНИЕ 6



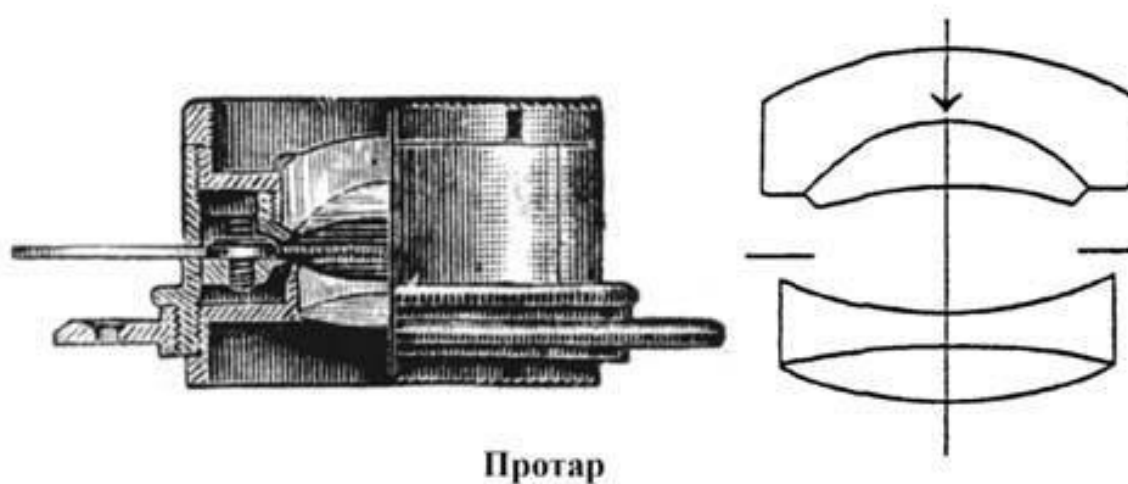


К.И.Булла- один из известных документалистов царской России



В.Л. Метенков - человек, который дал толчок и развитие фотографии на Урале

ПРИЛОЖЕНИЕ 9



Протар

Первый объектив-анастигмат «Протар» П.Рудольфа

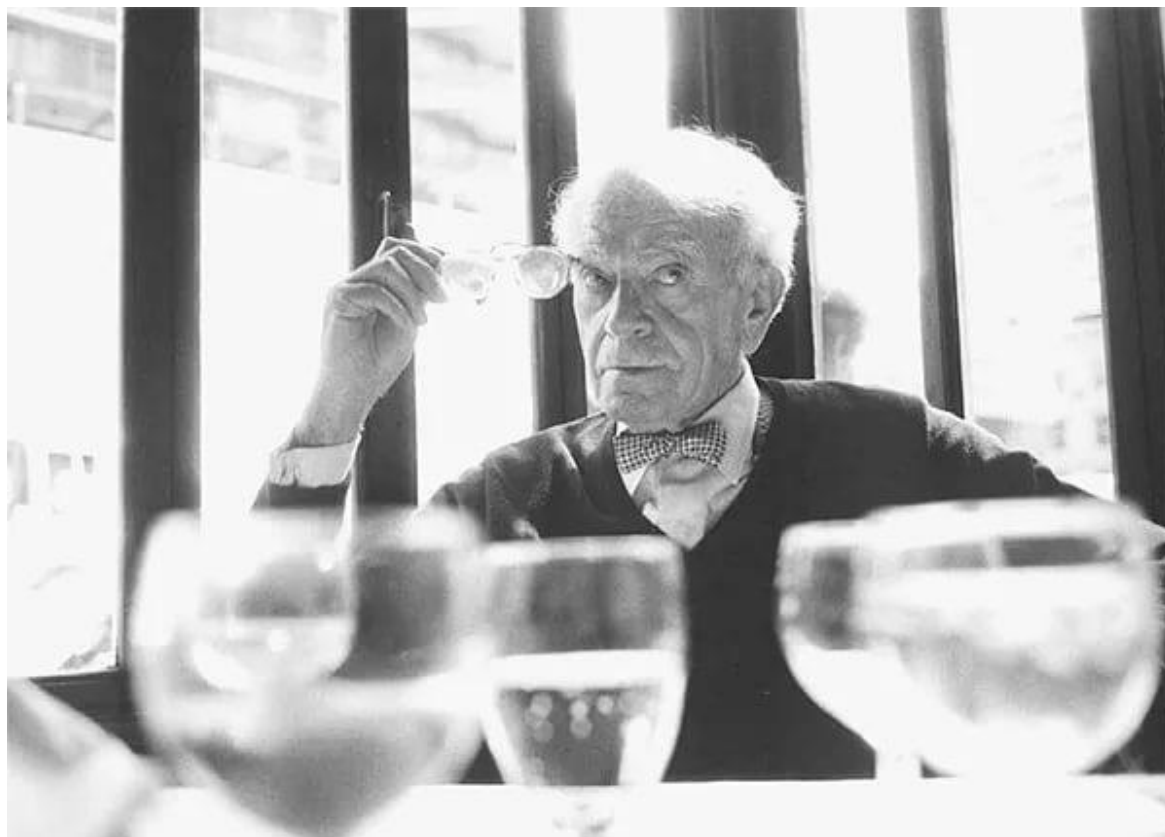
ПРИЛОЖЕНИЕ 10



Первая коммерческая камера – Kodak Brownie, 1901 г.



Пластины «Автохром» для цветной фотографии, выпущенные компанией Люмьер



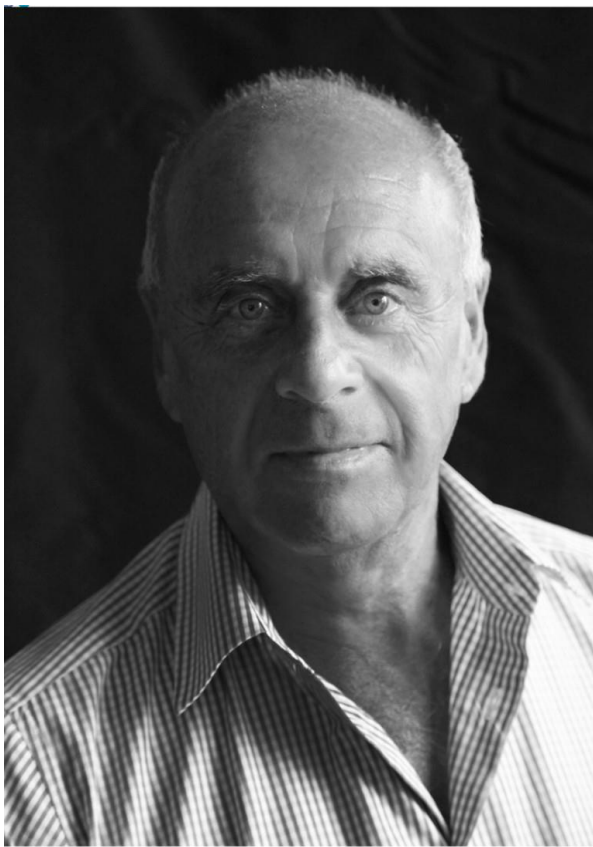
Хорст П. Хорст



Ричард Аведон



Эллиотт Эрвитт



Ральф Гибсон



Александр Родченко



Александр Кутаев

